



MUSIIKILLINEN IMPROVISAATIO

Keskustelunavauksia soivan hetken kulttuureihin

Toimittanut Erkki Huovinen

UTU
Utukirjat

Musiikillinen improvisaatio
Keskustelunavauksia soivan hetken kulttuureihin

Musiikillinen improvisaatio Keskustelunavauksia soivan hetken kulttuureihin

Toimittanut Erkki Huovinen



Utukirjat 9

Utukirjat julkaisee monitieteistä kotimaista ja kansainvälistä taiteiden tutkimusta.

Utukirjat-toimituskunta

Kaisa Kurikka

Tutta Palin (päätoimittaja)

Viola Parente-Čapková

Jaana Teinilä

Jouni Teittinen

Marjaana Virtanen

Kannen kuva: Antti Huovinen, *Tuotihin sepon pajahan*, 2015,
öljy ja akryyli, 41 x 50 cm.

Taitto

Päivi Valotie

ISBN 978-951-29-6072-9 (print)

ISBN 978-951-29-8118-2 (pdf)

ISSN 2341-9326 (print)

ISSN 2670-0832 (online)

© kirjoittajat ja Utukirjat 2015

Turun yliopisto 2020

University of Turku 2020

Sisällys

Esipuhe	i
Johdatus musiikillisen improvisaation tutkimukseen <i>Erkki Huovinen</i>	1
I Vapauden unelmia	
Vapaa improvisaatio taidemusiikin säveltämisenä <i>Erkki Huovinen ja Atte Tenkanen</i>	45
Improvisaatio pianonsoiton alkuopetuksessa <i>Kristiina Junttu</i>	77
Improvisoitua musiikkia suomalaisessa undergroundissa 2000-luvulla <i>Hanna Kaikko</i>	99
Stockhausenin intuitiivinen musiikki ja improvisaatio <i>Hannu T. Riikonen</i>	125
II ”Musta atlanttinen rytmi”	
Tanssi-improvisaatio osana musiikkia Länsi-Afrikassa <i>Elina Seye</i>	147
Improvisaatio afrokuubalaisessa musiikissa <i>Ville Iivari</i>	171
Synkopointi ja avainrytmit jazzimprovisoinnissa <i>Jere Laukkanen</i>	203

III Mallit ja muuntelu

Näkökulmia liturgiseen improvisaatioon <i>Atte Tenkanen</i>	241
Improvisaatio flamencomusiikissa ja -tanssissa <i>Tove Djupsjöbacka</i>	263
Sointurakenteet jazzimprovisaation lähtökohtana <i>Pekka Laine</i>	281
Muodonhallinnan, muuntelun ja improvisaation kysymyksiä metsänenetsiläisessä kertovan laulun esityksessä <i>Jarkko Niemi</i>	307
Kirjoittajat	340
Hakemisto	341

Esipuhe

Improvisaation tutkimus ei aina päällisin puolin tunnu kovin improvisatoriselta, ja niin on ollut myös tämän kirjan kohdalla. Kirja sai alkunsa jo yhdeksän vuotta sitten, järjestäessäni vuosina 2005–2006 Turun yliopiston Taiteiden tutkimuksen laitoksella musiikkitieteen oppiaineessa musiikillisen improvisaation tematiikkaan keskittynyttä seminaaria. Osallistujien kanssa aloimme kehittää ajatusta suomenkielisestä improvisaatiota esittelevästä teoksesta, joka paikkaisi tähän aiheeseen oudosti jäänyttä aukkoa kotimaisessa musiikkikirjallisuudessa. Turun seudun musiikkiopiston rehtorin Sakari Kivisen kannustamina järjestimme aiheesta keväällä myös yleisöseminaarin, jossa improvisaatioon liittyviä tutkimusaiheitaan jo esittelivät muiden muassa tämän kirjan kirjoittajiin lukeutuvat Ville Iivari, Hanna Kaikko, Pekka Laine ja Atte Tenkanen.

Toisena alkupisteenä kirjalle oli se, kun sain syksyllä 2006 yhdessä Sibelius-Akatemian kansanmusiikin professorin Heikki Laitisen kanssa organisoida improvisaatioon keskittyneen jatkokoulutusseminaarin Järvenpäässä, silloisen Musiikin ja näyttämötaiteen valtakunnallisen tutkijakoulun yhteydessä. Laitinen suhtautui rohkaisevasti kirjahankkeeseeni ja halusi erityisesti teroittaa mieleeni, miten tärkeää olisi saada siinä muusikon ääni kuuluville. Tätä ohjenuoraa on nyt käsillä olevissa kirjoituksissa pyrittykin toteuttamaan niin hyvin kuin mahdollista. Niinpä myös Laitisen tuolloin ”kaikkein tärkeimmäksi tehtäväksi” mainitsema ”improvisaatio”-termin suomentaminen on suosiolla jätetty tapahtuvaksi elävissä musiikillisissa konteksteissa, jos se on niissä tapahtuakseen. Tässä kirjassa ei esitetä terminologisia reformeja eikä myöskään tarkkoja rajauksia sille, mitkä musiikilliset ilmiöt ”ovat improvisaatio-

ta” ja mitkä eivät. Improvisaation käsite näyttäytyy pikemminkin väli-
neenä, jonka avulla voimme lähestyä ja valaista musiikin tekemisen läh-
tökohtia ja prosesseja hyvin monenlaisissa musiikillisissa konteksteissa
– tavalla, joka antaa muusikolle ja hänen taidoilleen, käsityksilleen ja
kulttuurisille lähtökohdilleen niille kuuluvan arvon.

Kirjan tekemisen prosessi on opettanut minulle, millä tavoin impro-
visaation ajattelemisen ja tutkimisenkin lopulta saattaa sisältää myös
improvisatorisia piirteitä. Tässä musiikkikulttuurien, käsitteiden, teo-
rioiden ja näkemysten viidakossa – kuten millä tahansa muullakin alalla
– voi kokemuksen karttuessa oppia yhdistelemään asioita nopeasti ja in-
tuitiivisesti. Edellä mainitussa Turun yliopiston improvisaatioseminaa-
rissa luimme suomenkielisen kirjallisuuden puuttuessa Bruno Nettlin
ja Melinda Russellin toimittamaa hyödyllistä antologiaa *In the Course
of Performance: Studies in the World of Musical Improvisation* (1998), ja
muistan, miten vuoden aikana osallistujajoukon toiminta muuttui hät-
kähdyttävästi. Tiukasti kirjan tekstistä näkemyksilleen tukea etsineis-
tä opiskelijoista kuoriutui vähitellen improvisaatiota koskevan ajattelun
improvisoijia: viimeisissä tapaamisissamme kirjat pysyivät avaamat-
tomina pöydällä, ja itse huomasin usein vain jääväni hämmästyneenä
kuuntelemaan osallistujien tulisen improvisatorista keskustelua aihees-
taan. Tämä olkoon myös nyt käsillä olevan kirjan tavoite: tarkoitus ei
ole ”opettaa musiikillisen improvisaation perusteita” vaan herättää kiin-
nostusta, innostuneita keskusteluja, musiikillista itsetutkistelua ja va-
pautunutta ajatusten vaihtoa musiikin tekijöiden, kuulijoiden ja tutki-
joiden välillä.

Haluan kiittää kirjan kirjoittajia heidän vuosia kestäneestä panos-
tuksestaan tekstiensä hiomiseen ja heidän pitkämielisyydestään mo-
nista syistä pitkittyneen julkaisuprosessin kanssa. Haluan kiittää Sakari
Kivistä, Heikki Laitista, Kimmo Lehtosta, Pentti Paavolaista, Anne Si-
vuojaa ja Max Tabellia tuesta tämän hankkeen eri vaiheissa, Ville Kiis-
kiä taiteellisista pyrinnoista ja pohdinnoista sekä monia improvisaatio-
kollegoitani hyvistä improvisaatiohetkistä. My warmest thanks are due
to Milo Fine for improvisational mentorship, to David Myers for abun-
dantly supporting my work on improvisation pedagogy for four years
at the University of Minnesota, and to Scott Currie for our inspiring

collaborative courses in the ethnomusicology of improvisation. Suuret kiitokset myös Utukirjojen toimituskunnassa kirjan julkaisemista edistäneille Juha Torviselle, Tutta Palinille, Anu Laukkaselle ja Yrjö Heinoselle sekä kahdelle nimettömälle arvioitsijalle, joiden ansiosta kirjasta saatiin entistä luettavampi. Ennen kaikkea haluan kiittää rakasta perhettäni – Anninaa, Herttaa ja Felixiä – joiden kautta olen oppinut, että parhaita asioita elämässä en olisi mitenkään voinut oman järkeni varassa suunnitella: ne ovat syntyneet melko lailla improvisoiden.

Jyväskylässä 21.2.2015

Erkki Huovinen

Johdatus musiikillisen improvisaation tutkimukseen

Improvisaation arvon palautus

Länsimaisessa ajattelussa voidaan nähdä pitkä, aina Raamatun luomiskertomukseen asti ulottuva perinne luovan toiminnan ymmärtämisessä suunnitelmien toteuttamiseksi. Kulttuurillemme on ollut melko vierasta ajatella, että suuri osa ihmisenkin toiminnasta – ja siten myös luovasta toiminnasta – olisi yhtä hyvin kuvattavissa myös improvisaatioksi, tilannekohtaiseksi reagoimiseksi joskus yllättäviinkin tapahtumiin ja ongelmiin. (Ks. Kurt 2008.) Ei olekaan ihme, että myös musiikillinen improvisaatio joutui pitkään olemaan länsimaisen musiikillisen ajattelun ja toiminnan marginaalissa. Tärkeänä syynä tähän lienee ollut länsimaisen taidemusiikin pitkään jatkunut esikuvallisuus musiikkia koskevalle tutkimukselle, musiikkielämän instituutioille ja musiikkia koskeville arvoituksille.

Vaikka improvisaatiolla on tunnetusti ollut merkittävä osa länsimaisen taidemusiikin historiassa, niin 1800- ja 1900-lukujen kuluessa se ehti miltei hävitä taidemusiikin piiristä (ks. luku Vapaa improvisaatio taidemusiikin säveltämisenä). Samalla se jäi myös vähälle huomiolle paljolti taidemusiikkiin keskittyneessä musiikintutkimuksessa. Taide-musiikkikulttuurin toimijoiden huomio ja arvostus kääntyivät yhtäältä menneiden musiikillisten tyylien rekonstruointiin ja toisaalta avantgardististen kokeilujen myötä tulevaisuuteen – kummassakin tapauksessa poispäin nykyhetken kiinnittyvästä improvisaatiosta (vrt. Moore 1992). Suomessa asiaan on kiinnittänyt huomiota esimerkiksi säveltäjä Eero Hämeenniemi (s. 1951), joka kirjassaan *Tulevaisuuden musiikin historia* (2007) argumentoi, että sekä ”vanhan” että ”uuden” musiikin

osalta taidemusiikki on joutunut kriisiin irtauduttuaan yhteisestä musikaalisuudestamme, käännettyään selkänsä vapaan musisoinnin ilolle, johon improvisaatio olennaisena osana kuuluu.

Halusimmepa me Hämeenniemen tavoin tuoda improvisaation takaisin taidemusiikkiin tai emme, on kuitenkin selvää, että improvisaation pitkä taival julkisten musiikki-instituutioiden sivuraiteella sai aikaan kauan jatkuneen improvisaatiota koskevan tiedon puutteen. Tätä tyhjiötä täyttämään syntyneen kirjansa johdannossa eurooppalaisen vapaan improvisaation kärkihahmoihin kuulunut Derek Bailey (1930–2005) esitti sittemmin usein siteeratun ajatuksensa, että improvisaatio on kaikkein laajimmin harjoitettu, mutta samalla kaikkein vähiten tunnustettu ja ymmärretty musiikillisen toiminnan muoto (Bailey 1980, 1). Kirjoittaessaan tekstiään 1970-luvun loppupuoliskolla Bailey totesi, että vaikka improvisaatiota tavataan lähes kaikilla musiikin tekemisen alueilla, siitä ei ole saatavilla juuri lainkaan tietoa. Tämä olikin tuolloin vielä lähellä totuutta: länsimaiset musiikintutkijat ja muut musiikkikirjoittajat olivat perinteisesti keskittyneet enemmän säveltäjiin, sävellyksiin ja säveltämiseen kuin improvisoijiin, improvisaatioihin ja improvisoimiseen.

Improvisaation pitkään jatkunutta hyljeksimistä musiikkia koskevan tutkimuksen ja musiikinopetuksen kohteena voitaisiin koettaa ymmärtää viittaamalla siihen, että pysyvästi paperille kirjoitettuihin sävellettyihin musiikkiteoksiin on ollut helpompi saada ote kuin ohimenevässä hetkessä tuotettuihin improvisaatioihin. Säveltäjän kirjoittamasta musiikistahan meillä on jo olemassa kätevä, valmiiksi tarjottu graafinen esitys, joka myös sisältää paljon soivasta musiikista ”puuttuvaa” informaatiota tekijän tavasta hahmottaa ja ymmärtää musiikkiaan. Ehkäpä improvisoitu musiikki onkin tuntunut vaikeasti tutkittavalta aiheelta: saattoihan jo pelkästään sen nuotintaminen ennen tietokoneiden tarjoamia apuneuvoja tuntua raskaalta ja ylimääräiseltä tehtävältä. Baileyn ja monien muiden improvisojien kommenteista huomaa kuitenkin selvästi, miten improvisaatiota on pitkään pidetty ei ainoastaan vaikeasti lähestyttävänä vaan myös vähäarvoisempana musiikin tekemisen muotona. Intialaisen musiikin tutkija Harold Powers (1928–2007) mainitsi tästä kuvaavana esimerkkinä brittiläisen kirjailija Beverley Nichol-
sin

(1898–1983), joka kommentoidessaan intialaista *raga*-improvisaatioon perustuvaa musiikkia toisen maailmansodan aikaan piti ”perustavana periaatteena” sitä, että mikään todellinen taide ei voi olla improvisatorista (Nichols 1944, 152–153; Powers 1996, 15). Ajatus pysyvään muotoon saatetusta teoksesta on ollut siinä määrin hallitseva länsimaaisissa taidekäsityksissä, että monien kuulijoiden on ollut vaikea hyväksyä ja ymmärtää sellaisia musiikin tekemisen traditioita, joissa tiedossa olevien henkilöiden aikaansaamat, pitkän työstämisen kautta lopulliseen muotoonsa hiotut teokset eivät olekaan keskeisessä asemassa.

Vaikka paljon onkin ehtinyt muuttua siitä, kun Bailey kirjoitti harmistuksen värittämät sanansa, niin vielä juuri ennen vuosituhannen vaihdetta improvisaatiotutkimuksen pioneeri, etnomusikologi Bruno Nettel (s. 1930) päätyi otsikoimaan johdantolukunsa musiikki-improvisaatiota koskevaan artikkelikokoelmaan sanoilla ”Tutkimuksen hyljeksimä taide” (Nettl 1998, 1). Toivoa kuitenkin sopii, että kovin kauan improvisaatiota koskevaa keskustelua ei tarvitse enää aloittaa valitelmalla saatavilla olevan tiedon vähyyttä. Itse asiassa nyt 2000-luvun toisella vuosikymmenellä valitteluun ei ole enää aihetta. Internet pursuaa improvisaatiota koskevaa tietoa. Erilaisia käytännön improvisaatio-oppeita mandoliinista pasuunaan ja country-bluesista klassismin taidemusiikkiin julkaistaan jatkuvana virtana ympäri maailman. Akateemiset musiikintutkijat ovat niin ikään tarttuneet aiheeseen innokkaasti, mistä on osoituksena useita improvisaatiota käsitteleviä antologioita (esim. Lortat-Jacob 1987; Nettl & Russell 1998; Fischlin & Heble 2004; Kurt & Näumann 2008; Solis & Nettl 2009), monografioita (esim. Berliner 1994; Monson 1996; Wilson 1999; Borgo 2007; Mazzola & Cherlin 2009; Berkowitz 2010) ja satoja yksittäisiä tutkimusartikkeleita. Samaa aikaan improvisaatio on yleisemmin noussut esiin myös muussa taiteidenvälisessä keskustelussa (esim. Bormann & Brandstetter & Matzke 2010), ja erityisesti musiikillinen improvisaatio on nähty tärkeäksi vertailukohdaksi arkisessa keskustelussa (esim. Sawyer 2001), kaupallisissa organisaatioissa (esim. Weick 2001) tai jopa filosofiasissa (Peters 2009) esiintyvillä luovilla prosesseilla. Suomessakin musiikki-improvisaatiota on tutkittu jo paljon, erityisesti jazziin (esim. Järvinen 1995; Toiviainen 1995; Järvinen & Toiviainen 2000; Hytönen-Ng

2013), musiikin oppimiseen ja pedagogiikkaan (esim. Paananen 2003; 2007; Huovinen & Kuusinen 2006; Huovinen & Tenkanen & Kuusinen 2011; Poutiainen 2009; Kide 2014) sekä musiikkiterapiaan (esim. Luck et al. 2008; Erkkilä 2013; Hakomäki 2013) liittyen.

Edellä mainitussa kirjassaan Hämeenniemi kirjoittaa, että ”musiikillisten kykyjen ja taitojen paras lääke, improvisaatio, loistaa vieläkin poissaolollaan musiikkioppilaitostemme opinto-ohjelmista” (Hämeenniemi 2007, 94). Uskon, että tämä tulee muuttumaan meitä ympäröivien musiikkikulttuurien mukana, ja itse asiassa Hämeenniemen lausunto näyttää jo nyt osittain vanhentuneelta. Improvisaatio on ainakin periaatetasolla mukana esimerkiksi Suomen musiikkioppilaitosten liiton vuonna 2013 antamassa musiikin perusteiden opetusta koskevassa ohjeistuksessa, jonka mukaan perustason opiskelijan edellytetään saavan ”valmiuksia improvisointiin ja säveltämiseen” (Nystén et al. 2013, 6). Opistotason syventäviä opintoja varten ohjeistus tarjoaa oppilaitoksille suuntaa-antavia esimerkkikokonaisuuksia. Improvisaatio mainitaan paitsi ”harmonia-, sovitus- ja improvisaatiopainotteisen” kokonaisuuden yhteydessä, myös yhteismusisointiin, musiikkianalyysiin ja musiikin historiaan keskittyvien sisältökokonaisuuksien osana (Nystén et al. 2013, 11–12).

Improvisaatio on Suomessa saanut lisää uskottavuutta musiikinopetuksen aihepiirinä sen myötä, kun Sibelius-Akatemian jazz-, kansanmusiikki- ja kirkkomusiikkiosastot ovat tuottaneet maahamme lisää improvisaatioon perehtyneitä musiikillisia asiantuntijoita. Tällä hetkellä näyttää olevan käynnissä maailmanlaajuinen muutosprosessi, jossa improvisaation opetukselle etsitään jalansijaa myös yhä lähempää taidemusiikin muusikkokoulutusta. Itse sain vastikään olla mukana suurehkon amerikkalaisyliopiston musiikin laitoksen ponnistelussa improvisaation integroimiseksi paremmin kaikkien opiskelijoiden opetusohjelmiin. Työpaikassani Minnesotan yliopistossa ratkaisu löytyi uuden ”luovuuteen ja mediaan” keskittyvän, improvisaatio-, musiikkiteknologia- ja sävellysovetusta koordinoivan osaston perustamisesta, jonka myötä improvisaation opetus saatiin asetettua samalle viivalle ja vuorovaikutukseen perinteisen sävellysovetuksen kanssa. Tällainen erilaisen musiikillisen luovuuden muotojen rinnastaminen ja niiden välisten

yhteyksien etsiminen on tullut vähitellen tavallisemmaksi. Nyt jopa sävellyksen ja musiikinteorian opiskelija voi samoissa alan johtavien tutkijoiden kirjoittamissa oppikirjoissa kohdata rinta rinnan perinteisten taidemusiikkisävellysten ja jazzsolistien improvisaatioiden analyysia (esim. Tymoczko 2011), mitä ei vielä voinut kuvitellakaan pari vuosikymmentä sitten.

Improvisaation uudelle tulemiselle laajemman kiinnostuksen kohdeeksi on ollut monia osasyitä, kuten jazzin sosiaalisen statuksen vähittäinen nousu ja Jimi Hendrixin (1942–1970) kaltaisten rockmusiikin improvisojien ja heidän musiikillisten tyyliensä vähittäinen kanonisoituminen osaksi kollektiivista ymmärrystä länsimaisesta kulttuurista. Tietä ovat tasoittaneet myös taidemusiikin sävellysperiaatteiden vähittäinen vapautuminen 1900-luvun puolenvälin ankarimmista trendeistä, vuosikymmenten etnomusikologinen tutkimus improvisaatioon nojautuvista musiikkikulttuureista ja musiikkipedagogiikan kääntyminen kokemuksellisuutta korostavaan suuntaan. Laajemmassa katsannossa voi myös huomauttaa, miten spontaani, improvisatorinen ilmaisu alkoi ylipäättään länsimaissa toisen maailmansodan jälkeen saada lisää painoarvoa eri taiteiden alueella (ks. esim. Belgrad 1998). Improvisaation kokema vähittäinen arvonalautus länsimaisen musiikin kontekstissa voitaisiin siten nähdä osaksi samaa prosessia, jossa esimerkiksi kuvataiteen abstrakti ekspressionismi (ks. esim. Shapiro & Shapiro 1990) tai 1950-luvun beat-kirjailijoiden improvisatoriset kokeilut (ks. esim. Hrebeniak 2006) ovat tulleet osaksi taiteen kaanonin. Teatterin ja tanssin aloilla nykyään saatavilla olevat kymmenet erilaiset improvisaatio-oppaat osoittavat nekin omalla tavallaan, miten improvisoiminen on siirtynyt aiemmin radikaaleina pidetyistä kokeiluista tuiki tavalliseksi ja arvostetuksi työskentelymenetelmäksi. Kaikki tämä heijastuu välillisesti musiikillisesta improvisaatiosta käytyyn keskusteluun ja tasoittaa tietä myös taiteidenvälisen improvisaation tutkimukselle (ks. esim. Huovinen & Manneberg 2013).

Yksi tärkeimmistä syistä musiikillista improvisaatiota koskevan kiinnostuksen kasvulle voi olla musiikillisen maailman aukeaminen eteemme internetin ansiosta moninaisempaan kuin koskaan ennen. Silmien ja korvien avaaminen maailman erilaisille musiikkiperinteille tuo samal-

la eteemme improvisoidun musiikin valtavan moninaisuuden. Informaatioteknologian aikana tavallisen musiikin kuluttajankin on helppo päästä arvioimaan Bruno Nettlin sanoja hänen tärkeässä, improvisaation tutkimukselle suuntaa näyttäneessä artikkelissaan ”Thoughts on Improvisation: A Comparative Approach”: ”Jos improvisaation käsitteen voidaan ylipäänsä sanoa olevan käyttökelpoinen, sitä tulisi pitää yhtenä niistä harvoista musiikillisista universaaleista, joista kaikki kulttuurit ovat tavalla tai toisella osallisia.” (Nettl 1974, 4.)¹ Mikäli Nettlin lausuma pitää edes osapuilleen paikkansa, niin improvisoidun musiikin tarkastelu saattaa avata yleisemminkin mielenkiintoisia ikkunoita ihmisen toiminnan ymmärtämiseen. Ihmisen musiikillinen toiminta – ja ehkä ihmisen toiminta ylipäätään – on hämmästyttävän usein täynnä tilannekohtaista improvisaatiota.

Improvisaation määrittelystä

Monissa musiikillisen improvisaation määritelmässä korostetaan esityksen aikana tapahtuvaa ratkaisujen tekemistä – puhuttiinpa tästä musiikillisten ratkaisujen tekemisestä sitten reaaliaikaisena säveltämisestä tai ei (ks. esim. Lortat-Jacob 1987, 67–70). Esimerkiksi etnomusikologi Bonnie Waden mukaan ”[i]mprovisaatio on tulos siitä, että muusikko toimii suhteellisen joustavasti tietyn [musiikillisen] materiaalin kanssa esityksen aikana” (Wade 2004, 110).² Molemmat määritelmän keskeisistä piirteistä – annettu materiaali ja sen joustava käsittely esityksen aikana – voivat toki eri musiikkityyleissä ja -kulttuureissa tarkoittaa eri asioita, ja paljolti tästä johtuneen vaikeus antaa improvisaatiolle kovin paljon täsmällisempiä määritelmiä rajoittamatta samalla keskustelua tiettyyn musiikkitraditioon. Joissakin yhteyksissä saatetaan korostaa enemmän uutuuden tai tuoreuden näkökulmaa: vaikka improvisaatio ei tarjoaisikaan mitään absoluuttisen ennen kokematon, niin musiikin tekijöille itselleen se voi jossain relevantissa mielessä olla ennalta suunnittelematonta, spontaania ja yllättävääkin (vrt. Huovinen 2010; 2011). Toisissa yhteyksissä voi olla aihetta korostaa enemmän musiikin tekijöiden avoimuutta ja herkkyyttä muokata toimintaansa joustavasti

kanssaimprovisoijiensa (ks. esim. Monson 1996) tai yleisön (ks. esim. Racy 1998) antamien impulssien mukaan.

Ymmärtääksemme, miten improvisaatio eroaa ulkomuistista soite-tusta tai nuotista lukemalla esitetystä musiikista, meidän tuskin tarvitsee osata vetää tarkkaa rajaa improvisoidun ja ei-improvisoidun musiikin välille. Täsmälliset määrittely-yritykset tuntuvat usein jäävän terminologisten kiistojen tasolle. Niinpä esimerkiksi jazzmusiikin näkökulmas-ta saattaa vaikuttaa luontevalta ajatella, että improvisoiminen koskee ensisijaisesti esityksen ”rakenteellisia” ominaisuuksia, kuten melodiaa, harmoniaa tai muotoa, kun taas pelkkä esityksen ”ekspressiivisten” ominaisuuksien kuten tempon ja dynamiikan muuntelu ei sinänsä vielä te-kisi musiikista improvisoitua (ks. Young & Mattheson 2000). Kirjoi-tettuihin sävellyksiin perustuvan taidemusiikin taitava esittäjä voisi taas tähän huomauttaa, että hänenkin toimintansa edellyttää spontaania ja joustavaa materiaalin muokkaamista esityshetkellä ja että tällaisen esi-tyksen ero esimerkiksi jazzimprovisaatioon nähden on siten enemmän aste-ero kuin ero kahden olennaisesti erilaisen musiikin tekemisen välil-lä (vrt. Gould & Keaton 2000). Nuottipaperille sävelletyn musiikinkin esittäminen olisi siis tässä katsannossa improvisatorista toimintaa siinä määrin kuin esittäjä aktiivisesti osallistuu annetun materiaalin jous-tavaan muokkaamiseen esityksensä aikana vaikuttamalla esimerkiksi sä-velten täsmällisiin kestoisiin, äänenvoimakkuuteen ja sointiväriin (vrt. Benson 2003).

Parasta lieneekin aina ensin kuunnella muusikon omaa näkemystä oman musiikkinsa improvisatorisuudesta. Suomalaisen improvisaatio-koulutuksen uranuurtaja, Sibelius-Akatemian kansanmusiikkiosaston perustaja ja professori Heikki Laitinen (s. 1943) on tiivistänyt tämän asenteen seuraavasti:

Improvisaatio on muusikon näkökulmaa edustava käsite, ehkä enem-män kuin mikään muu. Sen päähuomio kiinnittyy esityshetkeen. Kä-site on niin muusikkokeskeinen, että on pakko tunnustaa: improvi-saatiota on mahdotonta tunnistaa. Kuulija on muusikon armoilla. Improvisaatio jää muusikon salaisuudeksi. Ennestään tuntemattomas-ta musiikkiesityksestä kuulijan on mahdotonta sanoa onko se improvi-saatiota vai ei. (Laitinen 1993, 32.)

Hyväksyttyään improvisaation määritelmäksi ”säveltämisen reaali-ajassa” (ks. Lortat-Jacob 1987, 68) Laitinen edellä mainittujen ongelmien vuoksi kuitenkin päätyy käyttämään uudissanaa ”impro”, jolla hän tarkoittaa muusikolle tarjoutuvaa vapauden mahdollisuutta vapauden ja pakon välisellä alueella (Laitinen 1993, 34–36). Sen sijaan, että lokeroisimme erilaisia musiikin tekemisen tapoja yksinkertaisten nimilappujen alle ”sävelletyksi” tai ”improvisoiduksi” musiikiksi, voisimme siis koettaa kaikessa musiikissa – ja monenlaisten musiikillisten piirteiden suhteen – tarkastella, ”mihin muusikon mahdollisuudet ja oikeudet sijoittuvat pakon ja vapauden välisellä asteikolla” (Laitinen 1993, 36). Vastaava ajatus improvisaation ja säveltämisen välisestä aste-erosta on esiintynyt ennenkin musiikintutkimuksessa. Esimerkiksi Nettl argumentoi edellä mainitussa artikkelissaan, että improvisoimista ei ylipäätään tulisi nähdä säveltämisestä erillisenä, täysin toisen tyyppisenä prosessina, vaan että nämä toiminnot tulisi nähdä saman ”jatkumon vastakkaisina päinä” (Nettl 1974, 6).

Nettlin ja Laitisen edustamat asenteet ovat hyvin luonteva seuraus pyrkimyksestä tarkastella avoimesti erilaisia musiikkikulttuureja ja ymmärtää musiikin tekemistä niin pitkälle kuin mahdollista niiden omilla ehdoilla. Koska nyt käsillä oleva kirjakin pyrkii avaamaan keskustelua moneen erilaiseen improvisaatiokulttuuriin päin ja auttamaan niiden välisten yhteyksien hahmottamisessa, ei kirjassa siksi pyritä antamaan mitään lopullista vastausta siihen, mitä improvisaatio on ja mitä se ei ole. Hyvät vastaukset vaihtelevat musiikillisesta kontekstista ja traditiosta toiseen. Täsmällisen rajanvedon sijaan lähdemme tarkastelemaan sellaisia musiikin tekemisen muotoja, joita on laajasti totuttu ajattelemaan enemmän tai vähemmän improvisatorisina tai joita improvisaation käsitteeseen suhteuttaminen auttaa ymmärtämään paremmin. Aiheesta käytävien keskustelujen seuraamista helpottaa kuitenkin se, että tulemme tietoisiksi improvisaation käsitteen historiasta ja itse käsitteen kulttuurisidonnaisuudesta. Tätä käsittelen seuraavassa tarkemmin.

Uutuus, vapaus ja improvisaation mallit

”Improvisaatiosta” puhuminen tällä erityisellä termillä on ominaista varsinkin länsimaiselle keskustelulle, jossa sille on alkujaan tullut tarvetta eräänlaisena merkittynä terminä – osoittamaan poikkeamaa tavallisempaa tai pääasiallisena pidetystä musiikin tekemisen tavasta, kirjoittamalla tapahtuvasta musiikin säveltämisestä (vrt. Blum 1998, 36). Improvisaation käsitteen määrittäminen suhteessa nuottipaperille sävellettyyn musiikkiin selittää, miksi improvisoiminen on viimeisen puolentoista vuosisadan aikana saanut länsimaisessa keskustelussa osakseen melkoisesti epäilyä. Valtaosa tästä epäilystä on varmasti johtunut juuri siitä, että improvisaatio ei aina ja kaikkialla tuota samanlaista uutuutta ja rakenteellista ainutkertaisuutta kuin taidemusiikin sävellyksiltä on tänä aikana totuttu odottamaan. Taideteoksenhan on usein oletettu ja odotettu olevan jotain täysin uutta, jota ei ole ollut olemassa ennen kuin taiteilijan jumalankaltainen toiminta synnyttää sen. Musiikista paljon kirjoittanut filosofi Jerrold Levinson (1990, 66) on katsonut tämän ajatuksen olevan peräti keskeisimpiä ja syvimpiin juurtuneita käsityksiämme taiteesta. Tällainen näkemys ei kuitenkaan ole ollut kovin suotuisa esimerkiksi jazzimprovisaatiolle, jonka voidaan helposti havaita perustuvan jo ennalta olemassa olleisiin kaavamaisiin sointukuluihin, standardimelodioihin, sävelasteikkoihin ja aiemmasta traditiosta omaksuttuihin melodisiin ja rytmisiin kuvioihin. Niinpä esimerkiksi Levinsonin kollega Roger Scruton (1997, 183–184) ajattelee, että monissa jazzimprovisaatioissa ”virheetön syntaksi yhdistyy ei-haastavaan sisällyksettömyyteen”. Samaan tapaan ajatteli jo aiemmin myös filosofi Theodor W. Adorno (1973, 210), joka piti jazzmusiikin improvisaatioita ”näennäisyksillisyyden huippuna” eikä minään todellisena taiteena. Näille kommentaattoreille jazz ja monet muut improvisoidut musiikit ovat ehkä tuntuneet jäävän puolitiehen sellaisesta aivan yllättävästä tai odottamattomasta, jota ”improvisaatio”-termin etymologia (lat. *impro-visus*, ”ei-ennen-nähty”) kirjaimellisesti tuntuisi lupaavan.³

Improvisaation pitkään jatkunut väärin ymmärtäminen ja aliarviointi ei siis ole johtunut pelkästään pysyvään muotoon saatettujen teosten esikuvallisesta asemasta taidetta koskevista keskusteluissa. Se on johtu-

nut myös melko kyseenalaisista odotuksista suhteessa taiteellisen ilmaisun spontaaniuteen, vapauteen tai uutuusarvoon. Taiteelta on odotettu uusia, aina kokonaan uudenlaisia keksintöjä. On kuvaavaa, että esimerkiksi luovuuden psykologiassa taiteellisten tuotteiden ”luovuuden asetta” on joskus arvioitu siitä näkökulmasta, miten innovatiivisiksi taiteelliset tuotokset *myöhemmin* nähdään osana taiteellisen ilmaisukielen kanonisoitua kehitystarinaa (ks. esim. Csikszentmihalyi 1996; Csikszentmihalyi & Rich 1997). Taiteellisen vapaudenkin ihanne tulee tällöin helposti ymmärretyksi taiteilijan kyvyksi tyystin irrottautua häntä rajoittavista säännöistä tai nousta näiden harteille tuottaakseen jotakin yksilöllisyydessään ennen kuulumatonta. Musiikilliseen improvisaatioon sovellettuna tämä merkitsee sitä, että improvisaatio, joka nojautuu traditiossa yhteisesti jaettuihin lähtökohtiin, ei näyttäisi edes pyrkivän irtautumaan säännöistä todelliseen vapauteen. Kaikenlainainen spontaaniudesta tai vapaudesta puhuminen tällaisen musiikin yhteydessä olisi vain naiivia tietämättömyyttä improvisaation perimmäisestä kaavamaisuudesta ja säännönmukaisuudesta. Yleinen musiikki-improvisaation oppimista koskeva ajatus onkin ollut se, että improvisaatio voi olla ”persoonallista” vasta kaikkein korkeimmalla tasolla, kun muusikko omaksuttuaan aiemman musiikillisen tyylin konventiot on lopulta kypsä hylkäämään ne luodakseen oman tyylinsä (ks. esim. Kratus 1996).⁴

Ajatus todellisesta improvisaatiosta kertakaikkisena aiemmista säännöistä ja kaavoista vapautumisena on kuitenkin ongelmallinen. Useimmissa improvisaatiokulttuureissa ajatus spontaanista tai yksilöllisestä ilmaisusta esiintyy – mikäli esiintyy lainkaan – vain tiukasti ankkuroituneena yhteisesti jaettuun, perinteessä vaalittuun musiikilliseen sanavarastoon. Improvisaatiota afrikkalaisessa musiikissa ja jazzissa tutkinut etnomusikologi Paul Berliner toteaaakin, että improvisaation ymmärtäminen arkisessa mielessä vain spontaanisuudeksi tai intuitiivisuudeksi – ”jonkin tuottamiseksi tyhjästä” – on riittämätöntä, koska se jättää huomiotta muusikoiden hallitseman laajan pohjatiedon, jonka varaan improvisaatio rakentuu. Berliner arvelee jazzmuusikoiden usein vertaavan improvisaatiota kielen puhumiseen juuri siksi, että molempiin liittyy tietty opittu kompetenssi, jota ilman spontaani ilmaisu ei olisi mahdollista. (Berliner 1994, 492.)

Improvisaation tarkasteleminen vain innovatiivisena vapautena aiemmista säännöistä tekisi yhtä vähän oikeutta esimerkiksi pohjoisintialaiselle *raga*-improvisaatiolle: absoluuttisen uutuuden ja historiallisesti merkittävän innovatiivisuuden sijaan intialaisille muusikoille itselleen on tyypillisesti tärkeämpää tapa, jolla he pystyvät välittämään lähtökohdanaan olevaa musiikillista materiaalia (ks. esim. Napier 2006). Intialaisen musiikin tutkija Patrick Moutal (1991, 46) toteaa, että siinä missä länsimainen ihminen elämäntavassaan ja avantgardemusiikissaan pyrkii vapauttamaan itsensä pääsemällä eroon ”vakiintuneista säännöistä”, intialainen ymmärtää vapauden edellyttävän sääntöjen hyväksymistä ja niiden kääntämistä hyödyksi. Tällaisten improvisaatiokulttuurien tarkastelu opettaa, että improvisaatio – kuten mikä tahansa muukin musiikin tekeminen – on kuitenkin lopulta havaintokykymme, käytettävissämme olevien soittimien ja muiden välineiden sekä omaksumiemme kulttuuristen lähtökohtien ja ihanteiden rajoittamaa.

Näihin musiikin tekemisen lähtökohtiin kuuluu myös useimmissa improvisaatiokulttuureissa joukko kulttuurisesti jaettuja musiikillisia periaatteita, rakenteita tai materiaaleja. Nettiliä (1974) seuraten voimme kutsua näitä improvisaation lähtökohtia *malleiksi* (engl. *model*). Esimerkiksi afroamerikkalaisessa bluesissa improvisaation malleina voivat toimia tietyn tyyppinen säerakenne, sointukulku ja sävelvalikoima, eurooppalainen kirkkourkuri voi improvisoidessaan käyttää lähtökohdanaan virsisävelmää ja omaksumiaan soinnutusperiaatteita, ja arabialaisessa vapaametrissä *taqsim*-sooloimprovisaatiossa malli koostuu tietyistä sävelasteikoista yhdistettynä tyypillisiin melodisiin kulkuihin. Mallit voivat ohjata musiikkiesitystä tiukemmin tai hyvinkin löyhästi (ks. Huovinen 2010), ja samantapaisia malleja voidaan käyttää myös kirjoitettujen sävellysten lähtökohtina, mikä perustelee ajatusta improvisaation ja säveltämisen näkemisestä saman ilmiön eri muotoina, ”osana samaa ideaa” (Nettl 1974, 6). Improvisaatiomallit tarjoavat myös tutkijalle kiinnostuksen hetkessä syntyvien ja tapahtuvien improvisaatioiden tarkasteluun. Nettl (1998, 13) onkin arvellut, että yhteinen paradigma improvisaation tutkimiselle voisi löytyä – ehkä hieman yllättävästi – juuri näiden ennen esityshetkeä määrittyneiden ja siten tavallaan *ei*-improvisoitujen musiikin tekemisen lähtökohtien tutkimisesta.

Mallien antamasta perspektiivistä katsottuna improvisaatio ei hahmotu niinkään nuottisäveltämisen kuin ulkoa opettelun ja ulkomuistista esittämisen vastakohtaksi (ks. Powers 1996). Musiikin improvisoiminen on toimintaa, joka tosin usein voi perustua ennalta opituille malleille, musiikillisille säännöille tai rakenteille mutta jossa muusikko ei ainoastaan esimerkiksi toteuta ulkoa oppimaansa sävelkulkua sellaisenaan vaan joustavasti muokkaa musiikin keskeisiä ominaisuuksia esityshetkellä. Tasapainottelu ennalta tunnettujen mallien ja reaaliaikaisen keksinnän välillä on kuitenkin hyvin kulttuurisidonnaista yksityiskohdiltaan ja siihen liittyviltä arvokysymyksiltään. Esimerkiksi salsalaulajien tulisi suhteuttaa improvisoidut säkeensä afrokariibialaisen musiikin keskeiseen rytmimalliin, *claveen* (ks. luvut Improvisaatio afrokuubalaisessa musiikissa ja Synkopointi ja avainrytmit jazzimprovisoinnissa). Ei kuitenkaan ole samantekevää, millä tavalla tämä tapahtuu. Yhtäältä pelkkää mallirytmin toteuttamista sellaisenaan ei koettaisi mielenkiintoisena: mitä enemmän muusikko pystyy luovasti ”venyttämään” mallia toimien musiikkitraditiossa hyväksytyjen rajoitusten äärirajoilla, sitä enemmän musiikki vetoaa hänen kanssamuusikoihinsa. Toisaalta etäännyessään liian kauas mallista esityksen katsotaan olevan *cruzado* – ristiinriidassa *clave*-rytmin kanssa, mikä tulkitaan muusikon epäpätevyydeksi. (Washburne 1998, 171; vrt. Washburne 2008, 178–197.) Vastaavia esteettisiä rajanvetoja on helppo osoittaa suurimmasta osasta musiikillisia improvisaatiokulttuureja. Improvisaation ymmärtäminen pelkkien ennalta annettujen mallien kaavamaiseksi toteuttamiseksi jättäisi siis kokonaan huomiotta improvisoijilta – ja usein myös heidän kuulijoiltaan – edellytettävän hienovaraisen tietotaidon ja tilannetajun.

Ennalta annetuista musiikillisista materiaaleista koostuvat mallit eivät kuitenkaan hallitse kaikkea improvisaatiota. Kaikella improvisoinnilla ei ole sellaisia lähtökohtia, joiden läsnäolo voisi tehdä kahdesta improvisoidusta esityksestä ”saman kappaleen eri versioita”. *Vapaaksi improvisaatioksi* voidaan kutsua sellaista improvisaatiota, jossa musiikin tekijät eivät ennalta valitse kulloinkin käyttämiään musiikillisia periaatteita, materiaaleja tai rakenteita ja jossa he siten joutuvat musiikillisen kommunikaation keinoin neuvottelemaan myös näistä perustavammista lähtökohdista vasta itse soittotilanteessa (ks. esim. Wilson 1999;

Borgo 2007). Vapaan improvisaation ”vapaus” lieneekin käytännöllisintä ymmärtää juuri musiikillista rakennetta ohjaavien mallien puuttumisena.

Se, millaisia periaatteita, materiaaleja tai rajoituksia nimitämme ”malleiksi” on tietysti vain terminologinen kysymys, mutta Nettl (1974) näyttää itse alkujaan ajatelleen, että mallit olisivat lähinnä musiikinteoreettisin termein ilmaistavissa olevia improvisaatiota ohjaavia periaatteita ja materiaaleja. Tämä ei olekaan huono käytäntö, koska se antaa mahdollisuuden erottaa vapaan improvisaation traditiot mallipohjaisista improvisatorisista traditioista sortumatta silti pitämään vapaan improvisaation vapauttakaan minään absoluuttina. Vapaasta improvisaatiosta on nimittäin totuttu puhumaan myös esimerkiksi sellaisissa musiikkipedagogisissa (ks. esim. Huovinen & Kuusinen 2006) ja musiikkiterapeuttisissa (ks. esim. Erkkilä 2013) konteksteissa, joissa improvisaatiolle annetaan ulkomusiikillisia lähtökohtia – tai ”referenttejä”, käyttäkseni toisen improvisaatiotutkimuksen pioneerin, Jeff Pressingin (1946–2002) esittelemää laajempaa termiä (ks. Pressing 1984; Huovinen 2010).

Vaikka tällaiset ei-musiikillisetkin lähtökohta-ajatukset usein puutuvat itsenäisenä taiteena tunnetusta vapaasta improvisaatiomusiikista, tuskin moni muusikko nykyään uskoo olevansa täysin vapaa *kaikista* kulttuurinsa, kehonsa, soittimensa, kognitiivisten kykyjensä tai esteettisten arvostustensa asettamista rajoitteista. Päinvastoin näyttää siltä, että improvisaatiomusikot pyrkivät usein hyvin päämäärätietoisesti tutkimaan ja hyödyntämään fyysis-kognitiivis-kulttuurisia rajoituksiaan kartoittaakseen musiikillisen äänen tuottamisen mahdollisuuksiin (ks. Borgo 2007). Lisäksi vapaassa improvisaatiossakin muusikot aina toimivat suhteessa sellaisiin taiteellisen ilmaisun välineisiin kuin stabiilitahti, toisto, kontrasti ja keskeyttäminen – nojautuen näitä koskeviin esteettisiin ihanteisiinsa ja kokeillen uusia ratkaisuja suhteessa niihin (Borgo 2002, 182). Kuten Bailey (1980, 152) viisaasti totesi, kaikki improvisaatio tapahtuu suhteessa siihen, mikä on jo tunnettua. Niinpä hänen ”ei-idiomaattiseksi” kutsumansa vapaa improvisaatiokin saattaa nojautua tunnistettaviksi tyyllillisiksi lähtökohdiksi mieltäytyin esteettisiin ihanteisiin, mutta nämä ovat vain vähemmän sidoksissa pe-

rinteisiin musiikillisiin ”idiomeihin”, musiikillisilta materiaaleiltaan vaakaampiin musiikkityyleihin (ks. Bailey 1980, 4–5). Tomi Mäkelä (1988, 148) on ilmaissut saman ajatuksen niin, että vapaaksi improvisaatioksi ”on syytä kutsua vain sellaista musiikillista toimintaa, jota säätelevät pelkästään yleiset kulttuurikohtaiset tyyliäännöstit, nimeämättömät ’kaavat’” täsmällisempien, esimerkiksi sävelmärunkona toimivien tai esityksen muotoa ohjaavien kaavojen sijaan.⁵

Niin mallipohjaisia improvisaatiotraditioita kuin vapaan improvisaationkin traditioita olisi siten viisasta lähestyä odottamatta musiikilta joka hetki absoluuttista uutuutta. Kertakaikkista ennenkuulumattomuutta edellyttävän ”historiallisen luovuuden” sijaan kannattanee etsiä ”psykologista luovuutta”, joka ilmenee musiikin tekijöiden kokiessa voivansa vaikuttaa musiikkinsa muotoutumiseen tilannekohtaisesti syntyvillä uusilla tavoilla. Itse asiassa edes psykologiselta luovuudelta ei musiikillisen improvisaation yhteydessä tarvitsisi aina odottaa sitä, mitä näitä termejä käyttänyt kognitiotieteilijä ja luovuustutkija Margaret Boden (1990, 32, 135) tuntuu esittävän: että uuden idean keksijä on idean synnyttäessään ”muokannut käsitteellistä tilaansa” tavalla, jota ennen hän ei olisi edes *voinut* saada juuri tätä ideaa (ks. Huovinen 2011). Esimerkiksi keskiaikaisessa kirkkolaulussa laulajat saattoivat – omaksuttuaan tietyt melodiset elementit ja tietyt säännöt niiden yhdistelemiseksi – periaatteessa ”improvisoida” saman kappaleen miltei täsmälleen samalla tavalla joka kerralla (Treitler 2003, 6). Tämä on tietysti melko äärimmäinen esimerkki, mutta useissa musiikkitraditioissa nähdään samanlaisia piirteitä: muusikot työstävät esitystään aktiivisesti läpi jokaisen esityshetken nojautuen materiaaleihinsa, periaatteisiinsa ja rajoituksiinsa tavalla, jota voitaisiin hyvin kutsua improvisatoriseksi – ja usein luovaksikin. Jos lopputulos on Scrutonin mainitsemaa ”ei-haastavaa sisällyksettömyyttä”, se on sitä todennäköisimmin vain traditiota kauempaa seuraavalle, joka ei tavoita musiikillisissa tilanteissa liikkeelle pantavaa henkistä energiaa.

Improvisaation inhimillinen merkitys

Edellä nähtiin, miten musiikillinen improvisaatio on usein tullut ymmärretyksi sen kautta, mitä se *ei* ole. Tämä keskustelu on hyödyllistä kääntää toisin päin ja huomata improvisoidussa musiikissa myös ne lukuisat positiiviset piirteet, joilla se mahdollisesti erottuu edukseen muilla tavoin tuotetusta musiikista. Saksalainen improvisaatiomuusikko ja musiikkitieteilijä Peter Niklas Wilson (1957–2003) totesi, että musiikin maailmassa on paljon sekä sellaista, mitä ei koskaan pystyittäisi säveltämään (saks. *Un-Komponierbares*), että sellaista, mitä ei koskaan pystyittäisi improvisoimaan (saks. *Un-Improvisierbares*). Toisin kuin Netti ja Laitinen edellä, Wilson ei tästä syystä halunnut nähdä improvisaatiota ja säveltämistä saman ilmiön eri puolina vaan katsoi niiden molempien olevan yhtä arvokkaita, vaikkakin luonteeltaan aivan erillisiä musiikin tekemisen teitä. (Wilson 1999, 26.) Tällekin näkökulmalle voidaan löytää hyviä perusteita. Voitaisiin esimerkiksi ajatella, että muusikon ajan kokemus on näissä prosesseissa erilainen: improvisoija keskittyy enemmän nyt-hetkeen, kun taas säveltäjä voi suunnata tarkkaavaisuuttaan vapaammin sekä menneisiin että tuleviin musiikillisiin ajanhetkiin (ks. Sarath 1996).

Yksi improvisaation keskeisistä ”ei-sävellettävissä-olevista” piirteistä on sen kehollis-tilanteellisesta syntytavasta johtuva kompleksisuus, mikä tulee erityisen hyvin esiin vapaasti improvisoidussa musiikissa. Improvisoiden tuotettu musiikki saattaa esimerkiksi perustua hyvin konkreettisella tavalla muusikoiden henkilökohtaiseen kontaktiin omiin soittimiinsa ja heidän omaperäisiin soittotekniikkoihinsa. Taitavan improvisoijan muutamassa minuutissa synnyttämän musiikin kirjoittaminen nuottipaperille ja harjoittelevinen paperilta käsin yhtä eläväksi esitykseksi voisi siksi vaatia yhtä taitavilta muusikoilta useita kuukausia. Joskus improvisoivan muusikon musiikillinen tyyli – hyvänä esimerkkinä brittiläisen saksofonistin Evan Parkerin (s. 1944) hyperaktiivinen, multifoninen kierto hengityspolyfonia – voi olla niin pitkälle yksilöllisten kehollisten kehittämisprosessien tulosta, että sen kodiointi sävellykselliseksi ohjeiksi tuntuisi peräti mielettömältä ja tarkoituksettomalta hankkeelta. Improvisoimalla tuotettu musiikki voi

olla ainutlaatuisen moniulotteista myös esimerkiksi siksi, että yhdessä improvisoivat muusikot voivat kokea ja artikuloida musiikillista aikaa keskenään eri tavoin. Tällöin musiikin nuotintaminen saattaisi edellyttää vaikeasti muistiin merkittävien ja vielä vaikeammin täsmällisesti nuottipaperilta esitettävien keinojen käyttöä. Improvisoidussa musiikissa nämä ja monet muut kompleksisuudet sitä paitsi syntyvät hyvin eri tavoin kuin ei-improvisoidussa musiikissa: demokraattisen yhteistyön tuloksena, eikä säveltäjän ja kapellimestarin diktatorisesti sanelemina. Tämänkin saattaa puhutella monia improvisaation kannattajia (ks. esim. Stewart 2010).

Harvoin puheeksi tuleva kiinnostava piirre improvisoidussa musiikissa on, että nuoteille säveltämiseen verrattuna se mahdollistaa uskomattoman laajan kokemuksellisen pääoman kasvattamisen musiikkiesitysten muotoilemisessa. Olipa kyseessä sitten intialainen *raga*-improvisaatio tai vaikka amerikkalainen free jazz -improvisaatio, asialleen omistautunut improvisoija ehtii vastaavan sävellyksen kirjoittamiseen kuluvassa ajassa jo kokeilla valtavan määrän erilaisia rakenteellisia ja emotionaalisia ratkaisuja. Joitakin näistä hän tuskin koskaan olisi tullut löytäneeksi muilla keinoin kuin improvisoimalla. Samalla maailmaan ehtii tulla niin paljon musiikkia, että tuskin kukaan jaksaisi edes tuottaa vastaavaa määrää vastaavanlaista musiikkia millään muulla tavalla. Proosallisempi totuus onkin se, että ilman improvisaatiota meiltä yksinkertaisesti puuttuisi valtava osa maailman musiikista.

Voidaan myös muistaa, miten perinteisen taidemusiikin esittäjissäkin tavan takaa näkee arvostettavan heidän kykyään saada musiikissaan aikaan spontaani, sulavan improvisatorinen vaikutelma. Jo 1700-luvulla saksalainen säveltäjä Daniel Gottlob Türk (1750–1813) klaveerinsoitonoppaassaan totesi, että konserttoon kirjoitettu kadenssi tulisi soittaa kuin kyse olisi ”satunnaisista ja valitsematta heitetyistä ajatuksista, jotka vasta juuri tulivat soittajalle mieleen” (Türk 1789, 313).⁶ Kirjoitetun sävellyksen esitykseltä saatetaan yleisemminkin odottaa, että se antaisi vaikutelman ”improvisaatiosta, joka vain sattuu nuotti nuotilta osumaan yksiin säveltäjän partituurin kanssa” (Cook 1998, 36).⁷ Pianisti Robert Levin (s. 1947) katsoo jopa, että taidemusiikkikulttuurin pelastaminen tuleville sukupolville edellyttäisi välittömyyden, riskinoton ja

improvisatorisuuden tuomista takaisin esitystilanteisiin, koska tämä on hänen mukaansa sitä, mikä yleisöä eniten kiehtoo (Levin 2011). Improvisoidussa musiikissa on siis ehkä jotakin sellaista, jota tarkoin suunniteltuihin, paperille kirjoitettuihin ja ennalta harjoiteltuihin sävellyksiin perustuva musiikki voi vain yrittää imitoida – elleivät teosten esittäjät sitten Levinin tavoin aidosti hyödynnä improvisaatiota tulkinnoissaan. Mitä on siis tämä *improvisatorisuus* musiikin koettuna positiivisena ominaisuutena?

On helppo esittää ainakin muutamia arveluita siitä, mikä improvisatorisuuden vaikutelmassa vetoaa myös niihin, jotka eivät itse improvisoi musiikkia. Improvisoiva muusikko on itse vastuussa kaikesta soittamastaan: se mitä kuulemme hänen soittavan, on jossain mielessä hänen juuri sillä hetkellä haluamaansa. Hän ei ehkä ole ”vapaa kaikista säännöistä”, mutta hän on silti suhteellisen vapaa tekemään välittömiä ratkaisuja joka hetki ja siten vapaa ohjaamaan toimintaansa tilanteen vaatimalla tavalla. Hän kantaa musiikin muotoutumisesta enemmän vastuuta kuin jos hän voisi koko ajan nojautua jonkun muun parhaiksi kokemuksi ratkaisuihin ja valintoihin. Jokaisessa sävelessä voi siten parhaimmillaan suoraan olla kuultavissa läsnä olevan ihmisen tahto tuottaa juuri tämä ääni tässä ja nyt. Improvisaatio antaa kuulijalle mahdollisuuden ilman illuusioita kokea, että ”esittävä säveltaiteilija” on myös ”luova säveltaiteilija” – mahdollisuuden kuulla ja nähdä musiikin todella syntyvän tässä hetkessä. Taitavan reaaliaikaisen luomisprosessin seuraaminen on inhimillisesti kiinnostavaa ehkä osittain siksi, että jokainen meistä osaa jo arkisissa keskusteluissa harjoittaa improvisaatiota osana tavallista elämää (ks. esim. Sawyer 2001). Yhdysvaltalainen säveltäjä-pianisti Frederic Rzewski (s. 1938) onkin arvellut improvisaation kiinnostavuuden perustuvan ennen muuta siihen, miten se muistuttaa todellista elämää: improvisaatio ”on jossain taiteen ja elämän välillä” (Rzewski 2006, 495).

Lopulta myös monien improvisaatiokulttuurien perustuminen jaettuun musiikillisiin malleihin kääntyy näille musiikeille eduksi ja antaa niille jonkinlaisen evolutionaarisen etulyöntiaseman. Musiikin perustuminen jaetuille malleille on juuri sitä Hämeenniemen (2007, 51) taidemusiikilta peräänkuuluttamaa kiinnittymistä ”yhteiseen musikaalisuuteemme”, joka voi tehdä musiikista ”ymmärrettävää” ja saada sen

”koskettamaan tarpeeksi monia”. Tästä syystä improvisaatioon perustuvista musiikkikulttuureista olisi paljon opittavaa myös ei-improvisoidun musiikin tekijöille ja harrastajille. Improvisaatiokulttuureissa yksilöllinen ilmaisunvapaus yhdistyy keskinäiseen ymmärrettävyyteen hieman samanlaisella kiehtovalla tavalla kuin hyvän lautapelin säännöt jättävät näennäisen rajattomasti varaa yksilölliselle ponnistelulle sosiaalisesti jaetussa kontekstissa. Kuten shakkipelin hienoudet voivat joskus saada älykkäänsikin ihmisen käyttämään huomattavasti aikaa ja vaivaa samojen yksinkertaisten perussääntöjen varassa lepäävien toimintamahdollisuuksien tutkimiseen, samalla tavoin vaikkapa kahdentoista tahdin bluesin improvisoiminen voi muodostua muusikolle elämänmittaiseksi haasteeksi, vaikka perustehtävä saattaisikin ulkopuolisesta vaikuttaa varsin yksinkertaiselta.

Improvisaatio edellyttää tyypillisesti myös sosiaalista herkkyyttä, kykyä toimia yhdessä toisten ihmisten kanssa uudenalaisissa ja odottamattomissa tilanteissa heitä kuunnellen ja arvostaen. Tämä useimmille improvisaatiokulttuureille ominainen piirre jopa korostuu niissä yhteyksissä, joissa improvisaatio *ei* perustu ennalta annetuille malleille. Eurooppalaisen vapaan improvisaation genreen kuuluva kitaristi Fred Frith (s. 1949) toteaa arvostavansa hyvässä improvisoijassa samoja ominaisuuksia kuin muutenkin ystävissään. Frithin mukaan improvisoijan on osattava kuunnella ja olla sensitiivinen sosiaaliselle ympäristölleen; on oltava valmiina, kun tarvitaan, mutta on osattava myös astua syrjään; on osattava kannustaa, mutta myös olla jämäkkä; on tiedettävä, milloin itse tulee vaatia jotakin ja milloin mukautua toisiin; on oltava kärsivällinen, suvaitseva ja avoin (Chan 2008, 2). Sellaisia improvisaation yhteydessä usein mainittavia piirteitä kuin välittömyyttä, spontaanisuutta, intuitiivisuutta tai ”hetkessä elämistä” ei siten tulisi ymmärtää vain muusikoiden kyvyksi tuottaa musiikillista materiaalia ilman ennakkosuunnitelmaa. Kyse on myös heidän kyvystään kuunnella ja arvostaa toisiaan ja uskaltaa itsekin avata itsensä kanssaihmisille luottaen heidän hyväksyntäänsä ja kannustukseensa. Musiikillinen improvisaatio opettaa näin meille paljon ihmisenä olemisesta.

Musiikki-improvisaation ihmisyyttä valottavia аспектеja on paljon käsitelty musiikkiterapian tutkimuksessa. Siinä missä musiikin filoso-

fit ja psykologit saattavat enemmän kiistellä siitä, onko musiikilla ulkomusiikillisia merkityksiä vai ei, musiikkiterapian alalla oletus improvisoidun musiikin symbolisesta merkityksellisyydestä on usein kaiken teoretisoinnin lähtökohta (ks. esim. Erkkilä et al. 2012; Erkkilä 2013). Improvisaation hyödyntäminen musiikkiterapiassa voi perustua siihen oletukseen, että asiakkaan toiminta soittimien, äänten sekä hänen kanssaan improvisoivan terapeutin kanssa – ja ryhmäimprovisaation tapauksessa muiden kanssaimprovisoijiensa kanssa – paljastaa jotain hänen yleisestä suhtautumisestaan itseensä, ympäristöönsä ja kanssaihmiisiinsä (esim. Kapteina 2007). Tuodessaan analogisesti esiin ihmiselämän toimintamalleja improvisaatio voi siten esimerkiksi auttaa pääsemään käsiksi ihmissuhteissa esiintyviin ongelmiin (Hopster 2005). Improvisaatio voi toimia emotionaalisen prosessoinnin käynnistäjänä ja näin vaikuttaa myös esimerkiksi masennuksesta toipumiseen (Erkkilä et al. 2011; Koski-Helfenstein 2011).

Musiikkiterapiassa tyypillinen näkemys improvisaatiosta lienee sellainen, että inhimillisenä kommunikaationa musiikkiterapiaimprovisaatio on ”enemmän kuin vain musiikkia”: sen ensisijaisena tarkoituksena on tarjota ympäristö terapeutin ja asiakkaan väliselle kohtaamiselle ja intiimin kahdenvälisen suhteen synnyttämiselle (esim. Pavlicevic 2000). Tällainen päämäärä siis määrittää musiikkiterapiaimprovisaation omanlaiseksi improvisaation alueekseen. Mielenkiintoista kyllä, musiikkiterapian tutkija Mercédès Pavlicevic (2000, 280) näkee tarpeelliseksi lisätä, että muussa – siis ei-terapeuttisessa – musiikki-improvisaatiossa ”on kyse musiikin tekemisestä” eikä niinkään ”oman itsensä soittamisesta” (engl. *playing oneself*). Edellisten pohdintojen valossa on selvää, että moni muusikko voisi olla tästä toistakin mieltä. Esimerkiksi saksalainen klarinetisti Theo Jörgensmann (s. 1948) on puhunut improvisaatiosta ”itseensä-tulemisena” (saks. *Zu-sich-selber-kommen*) ja ”itsettään-tietoiseksi-tulemisena” (saks. *Sich-selbst-gewahr-werden*; Wilson 1999, 12). Vaikka musiikillinen improvisaatio ei toimintana määrittäisiäkään musiikkiterapiaimprovisaatiolle ominaisen tehtävän mukaan, inhimillisesti voimakkaita avautumisen, itseyttämyksen, omien tunteiden käsittelyn ja toisen ihmisen kohtaamisen kokemuksia voi liittyä improvisoituun musiikkiin yleisemminkin. Niinpä on ymmärrettävää,

että improvisaatiopedagogiikan ja musiikkiterapiaimprovisaation näkökulmat ovat usein lähellä toisiaan. Esimerkiksi Keski-Euroopassa sekä musiikkipedagogit (mm. Schwabe 1992) että musiikkiterapeutit (mm. Hegi 2010) ovat käyttäneet hyvin samankaltaisia musiikillista kommunikaatiota edistäviä improvisaatiopelejä. Improvisaatiopedagogiikassa voidaan jopa soveltaa musiikkiterapialle ominaiseen tapaan psykoanalyttista teoriaa ja ajatusta maailman kohtaamisesta improvisaation kautta (ks. Kide 2014) – vaikkei ensisijaisena tarkoituksena olisikaan oppilaan *tervehdyttäminen*.

Improvisoidun musiikin kuuntelemista ajatellaan joskus haastavana kognitiivisena ymmärtämistehtävänä: esimerkiksi tunnettu luovuustutkija Mihaly Csikszentmihalyi (s. 1934) ajattelee, että kuulija voi ymmärtää musiikillista improvisaatiota ”vain suhteessa läpikotaisin sisäistettyyn joukkoon koherentissa tyyliissä esitettyjä teoksia” (Csikszentmihalyi & Rich 1997, 51). Musiikillisen tyylin, genren tai perinteen asettamien konventioiden tuntemus on toki tärkeää esimerkiksi kulttuurinsisäisten arvostusten ymmärtämiseksi. On myös totta, että improvisoidun musiikin kuulemiseen liittyvät voimakkaan emotionaaliset ja jopa ekstaattiset kokemukset saattavat joissain kulttuureissa vahvasti nojautua asiantuntevien kuulijoiden kykyyn seurata musiikin sisäistä dramaturgiaa.⁸ Musiikkiterapian rohkaisema ajatus improvisaation inhimillisestä potentiaalista musiikillisesti kouliintumattomienkin ihmisten kanssa kuitenkin kannustaa lähestymään kaikkea musiikki-improvisaatiota avoimesti, ilman pelkoa siitä, että ”en ymmärrä”. Jokainen meistä voi oppia paljon tarkkailemalla myös itsellemme vieraampien musiikkikulttuureiden improvisaatiotilanteissa kuultavaa ja nähtävää pyrkimystä, onnistumista tai epäonnistumista, vuorovaikutusta tai sen puutetta, voimaa ja heikkoutta, mielenrauhaa ja hermostuneisuutta, ystävyyttä, raivoa tai muita ihmisenä olemisen aspekteja. Uskon, että jo tämän myötä löytyy paljon siitä inhimillisestä merkityksellisyydestä, joka improvisoidussa musiikissa ehkä lopulta on kiehtovinta ja jonka parempaan ymmärtämiseen tämäkin kirja osaltaan tähtää.

"Omasta päästä" soittaminen ja improvisaatio tutkimusmenetelmänä

Improvisaation perusajatus – hetkellinen keksintä, asioiden synnyttäminen ilman täsmällistä valmistelua – on perustavanlaatuinen ihmiselämään kuuluva tekijä, jonka kanssa me kaikki olemme tekemisissä esimerkiksi puhuessamme. Samanlaisena itsestään selvänä perustoimintatapana improvisaatio on esiintynyt myös monissa perinteisissä musiikkikulttuureissa. Suomalaisessa kansankulttuurissa ehkä tunnetuin hetkelliseen keksintään viittaava ilmaus on ollut "omasta päästä" soittaminen – vastakohtana tunnettujen, muualta kuultujen ja opittujen sävelmien soittamiselle. Ilmaisun tunnetuimpiin käyttäjiin on kuulunut aikanaan Suomessa radiokuuluisuudeksi yltänyt inkeriläinen paimensoittaja Teppo Repo (s. Feodor Nikitin, 1886–1962), jonka musiikintutkija Armas Otto Väisänen (1890–1969) kertoi eroavan muista tapaamistaan inkeriläisistä paimenista "siinä, että hänellä ei ole muisti-varastossaan ainoastaan joku harva 'omasta päästä' sävelmä, vaan niitä ilmestyy yhä uusia, tilanteitten ja mielialojen mukaan" (Väisänen 1938, 145).⁹ Väisänen sanavalinnoista näkee, että "omasta päästä" soittamiseksi saatettiin kutsua myös omintakeisten sävelmien muistinvaraista soittamista. Revon musiikissa se kuitenkin sai uudenlaista syvyyttä tilanteenmukaisena improvisaationa, "sävelellisinä mielijohteina" (Väisänen 1938, 145) tai "mielijohteisina sävelminä" (Ala-Könni 1962).

Revon kautta "omasta päästä" soittaminen on sittemmin siirtynyt monen suomalaisen muusikon improvisaatiota koskevaan puheeseen. Säveltäjä ja saksofonisti Seppo "Paroni" Paakkunainen (s. 1943) kertoo Repoon viitaten käyttäneensä tätä ilmaisua sekä kumartaessaan lastenkonserteissa – "Setä on soittanu [niin] paljo omasta päästä, että hiukset on lähteny päästä" – että vakavammassa mielessä päädyttyään basisti Teppo Hauta-Ahon (s. 1941) kanssa vapaan soittamisen määritelmään: "uniikkimusiikkia – – simultaanisesti säveltäen, omasta päästä mielijoh-teisesti improvisoiden" (SP).¹⁰ Revon tavoin vanhoihin kansanomaisiin puhallinsoittimiin erikoistunut muusikko Leena Joutsenlahti (s. 1961) kertoo, että hän vaihtaisi improvisaation käsitteen mieluummin kokonaan "omasta päästä" soittamiseen: tällainen nimitys on "turvallinen ja

vapauttava”, koska ”se ei aseta vaatimuksia sille – – mitä mä tuotan” (IJ). Paimensoittotraditiota ehkä pisimmälle Suomessa kehittänyt muusikko, Sibelius-Akatemian kansanmusiikin professori Kristiina Ilmonen (s. 1966) käyttää niin ikään ”omasta päästä” soittamisen käsitettä paimenmusiikille ominaisen improvisatorisen muuntelun yhteydessä (KI). ”Omasta päästä” soittamisessa musiikillisen perinteen tarjoama materiaali ja vapaa improvisatorisuus voivat muodostaa hyvin monipuolisen kudelman, kuten käy ilmi Ilmosen kuvatessa musiikkia, jota hän oli soittanut haastattelua edeltävän päivän soolokonsertissaan Tampereen Te-lakka-ravintolassa syksyllä 2008:

EH: Mitä sä esimerkiksi eilen soitit? Mitä ne kappaleet oli, mitä sä soitit?

KI: Siinä oli paljon omasta päästä soittoa, eli ihan improvisoitua huttua, joka syntyy sitte synteesinä näistä kaikista. Osa esimerkiksi pitkähuilumateriaalista oli norjalaista – ihan perinnepiisi siellä välähti mukana – ja sitten osa oli ihan improa, ja – – sitten mäntyhuilulla tuli improa plus perinnesävelmistöön nojaavaa improa – niinkuin tämmöstä sekä vapaampaa improa että sitten semmosta niinku tradimpaa improa. Ja sitten – – aivan free-tyyppistä – – improvisoimalla sävellettyä – – kamaa. Ja sitten tuli ihan muutama ruottalainen perinnepiisi, ja tuota... mitähän siellä nyt oli... (KI.)

Ilmonen ja Joutsenlahti ovat molemmat opiskelleet Heikki Laitisen johdolla 1983 perustetulla Sibelius-Akatemian kansanmusiikin osastolla, joka on muodostanut Suomen musiikkielämässä ainutlaatuisen improvisaatiolaboratorion. Laitisen pedagogisiin periaatteisiin kuului alusta lähtien saattaa opiskelijat tekemään omaa musiikkiaan improvisatorisin keinoin. Kansanmusiikin ytimenä ei tässä ole nähty niinkään tietyn musiikillisen repertoaarin säilyttävää vaalimista vaan omakohtainen musiikin tekemisen tapa ja siihen liittyvä ns. *pitkän estetiikan* ihanne. Ilmosen (2014, 20) määrittelemänä ”pitkä estetiikka” on termi, joka ”kuvaava muinaissuomalaiselle musiikille tyyppillistä loputtomasti muuntelevaa, vähäsävelistä ja pitkäkestoista soittoa ja laulua.” Vaikka Ilmonen edellisessä haastattelukatkelmassa vastaa luontevasti kysymykseen soitetuista ”kappaleista” puhuen itsekin ”perinnepiiseistä”, niin pitkän estetiikan mukaisessa ajattelussa kiinteät, tunnistettavissa olevat mu-

siikkikappaleet, sävelmät tai teokset eivät ole musiikin keskeisin ydin. Musiikki näyttäytyy enemmänkin musiikillisenä toimintana: olennaista on vähien musiikillisten materiaalien varassa tapahtuva improvisatorinen muuntelu, joka voi jatkua pitkiäkin aikoja ja saada soittajan ”sisään-päin kääntymisen, ei-esittämisen olotilaa[n]”, ”pidäkkeettömään vuoropuheluun itsen kanssa” (Ilmonen 2014, 21).

Ajatus muinaissuomalaisen musiikin tekemisestä nykypäivänä voi kuulostaa oudolta: miten voimme ylipäättään lähestyä musiikkikulttuuria, jossa soitetusta musiikista ei monilta osin ole olemassa minkäänlaista säilynyttä dokumentaatiota? Ilmosen (2014, 130) sanoin: ”Ei ole aivan yksinkertaista koettaa sisäistää kokonaista jo melkein kadonnutta musiikillista maailmankuvaa, jo kauan sitten haipunutta äänimaisemaa, paimenen mielen maisemaa.” Tämä muotoilu tuo kuitenkin jo hyvin esiin Laitisen koulukunnan tarjoaman ratkaisun: muinaisuutta ei lähestytty esimerkiksi vain tiettyinä sävelminä, vaan kokonaisvaltaisena musiikillisenä maailmankuvana ja mielen maisemana, jonka muusikko pyrkii tekemään omakseen. Muusikko ei siten esimerkiksi vain pyri esittämään vanhoja muistiin merkittyjä paimensävelmiä, vaan häntä kiinnostaa ”paimensoittajana oleminen” (Ilmonen 2014, 7): ”Ajatellen myös itse muusikkona olevani esiintyessäni musiikillisella laitumella. Olen paimen ja olen eläin!” (Ilmonen 2014, 48).

Introspektiivinen ja improvisatorinen lähestymistapa arkistolähteisiin – äänitallenteina ja nuotinnoksina säilyneisiin sävelmiin – ja niiden kautta välittyvään maailmankuvaan on siten tapa pyrkiä löytämään oman kulttuurin muinaisuus omasta itsestä. Laitinen (2003, 9) ajattelee, että osallistumalla ”kuvitteellisiin vuoropuheluihin” menneen ajan muusikoiden kanssa nykyajan muusikko voi samaistua heidän ajatusmaailmaansa ja siten oman muusikkoutensa kautta jopa ikään kuin ”tavoittaa kadonneita lähteitä”. Improvisatorinen suhde menneisyyteen tekee näin mahdolliseksi muinaisuuden ja nykyisyyden kohtaamisen. Laitisen pedagogiikan keskeisiin ajatuksiin onkin kuulunut myös arkaaisuuden ja avantgarden rinnakkaiselo (Laitinen 1997), jossa improvisatorinen musiikillinen konteksti sitoo toisiinsa niin muinaissuomalaiset, ”pitkän estetiikan” mukaiset muuntelevat elementit kuin muusikon vapaasta improvisaatiosta lähtevät kokeilut (Ilmonen 2014, 62). Jää näh-

täväksi, missä määrin tällaisen tutkivaa muusikkoutta ja musisoivaa tutkijuutta korostavan ajattelutavan (ks. Laitinen 2003, 9) tutkimuksellisia päämääriä voidaan täsmentää ja erottaa sen taiteellisista päämääristä: tähän ei ole vielä selviä vastauksia. Joka tapauksessa Laitinen ja hänen seuraajansa haastavat musiikintutkimuksen perinteistä näkökulmaa nostamalla improvisaation tutkimuskohteesta myös tutkimusmenetelmäksi.

Kohti tulevaisuuden muusikkoutta

Elävän improvisaatiokulttuurin sanotaan monesti hävinneen taidemusiikista 1900-luvun kuluessa, mutta myös populaarimusiikille äänilevyn synty tuotti uudenlaisen haastavan tilanteen. Kuvaavaa on, miten ruotsalaisten rakastettu lauluntekijä Evert Taube (1890–1976) vuonna 1940 eräässä kirjeessään vaati, että hänen laulujaan esittävien ravintolaorkesterien tulisi pitäytyä tiukasti levytetyssä versiossa, ilman ”omia hirveitä koristeluja, niin kutsuttuja improvisaatioita” (Edström 2008, 173). Tämän ”turmeluksen” estämiseksi ja kuulijoiden pettymyksen välttämiseksi musiikkikustantajan olisi Tauben mielestä tullut huolehtia siitä, että muusikoiden olisi nuottijulkaisun avulla mahdollista soittaa kappaleet levytystä vastaavalla tavalla (Edström 2008, 173). Levytetty versio sai siten roolin kappaleen myöhempiä esityksiä ohjailevana mallina, ja improvisoivalle musisoimiselle jäänyt tila kaventui. Samalla tavoin myöhemmässä rock- ja popkulttuurissa lukemattomat ns. *cover*-yhtyeet ovat esityksissään pyrkineet kopiomaan levytettyjä esityksiä mahdollisimman tarkoin kopioiden usein jopa levytyksen improvisoidut soolosuudet sellaisinaan.

Äänitallennuskulttuurin tuoma muutos improvisoidun musiikin alueelle 1900-luvulla ei kuitenkaan ole ollut lähimainkaan pelkästään kielteinen. Tiettyssä mielessä äänitallenteet ovat tehneet improvisoidusta musiikista helpommin lähestyttävää sellaisille musiikin kuulijoille, joita ei kiinnosta musiikin yllätyksellisyys. Monet improvisoijathan lienevät harmitelleet samaa asiaa, jota tuntemattomaksi jäänyt kirjoittaja kysyi jo antiikin kirjallisuudessa pseudo-aristoteelisessa *Ongelmat*-teoksessa: miksi ihmiset kuuntelevat mieluummin sellaisia melodioita, jotka he jo tuntevat, kuin sellaisia, joita he eivät tunne (Gevaert & Vollgraff 1899,

74)? Moni kuulija ehkä suosii ennestään tuttua musiikkia, joka tuttuudessaan herättää muistoja tai auttaa pääsemään tiettyyn mielentilaan. Tässä katsannossa improvisaatioiden tallentaminen äänitteiksi on viimeisen vuosisadan kuluessa suuresti laajentanut improvisoidun musiikin mahdollisuuksia madaltamalla niitä raja-aitoja, joita kuulijoiden tulee ylittää kiinnostuakseen siitä. Kuunnellessaan lempiflamecolevyään kuulija kuuntelee improvisaatiota mutta on yhtä aikaa tekemisissä itselleen ennestään tutun musiikin kanssa. Improvisaatiota olennaisena osana hyödyntävän musiikin yleisö lienee tästäkin syystä nykyään laajempi kuin se olisi ilman äänitteitä. Äänitettyjä improvisaatioita voidaan lähestyä ”teoksina”, joita on mahdollista kuunnella yhä uudelleen, opetella ja tutkia. Esimerkiksi jazzmusiikissa tämä mahdollisuus on synnyttänyt uusia musiikinoppimisen käytäntöjä, Charlie Parkerin (1920–1955) tapaisen tunnettujen improvisojien musiikilliseen tyyliin nojautuvia pedagogisia suuntauksia ja muusikoiden soittotyylien eroihin keskittyvää musiikinhistoriankirjoitusta, äänitteisiin teoksina keskittyvää musiikkijournalismia sekä monenlaista musiikintutkimusta, joka ei ilman äänitteitä olisi ollut mahdollista.

Myös ääniteknologian kehitys on laajentanut improvisoidun musiikin taiteellisia mahdollisuuksia suorastaan hätkähdyttävällä tavalla. Ajatellaanpa vaikka sitä, miten perinteisessä katsannossa nuottisäveltämisen on erottanut improvisoimisesta mahdollisuus kokeilla uudelleen ja uudelleen jo valmiina olevaan kokonaisuuteen sopivia uusia osasia, palata hiomaan aiempia ratkaisuja hyläten joitain niistä ja korvaten niitä uusilla. Improvisoijan puolestaan olisi vain opittava hyväksymään tekemänsä musiikilliset ratkaisut ilman mahdollisuutta hylätä epäsopivia. Improvisaatioon perustuva musiikin tekeminen on äänitystekniikan myötä saanut tässä suhteessa perinteistä säveltämistä vastaavia piirteitä, kun esimerkiksi improvisoitua sooloa äänittävän rockmuusikon on tullut mahdolliseksi soittaa aina uusia ottoja halutun vaikutelman tavoittamiseksi. Äänitysstudioissa valmiiksi äänitetyn taustan päälle improvisoivan muusikon toiminta ei siten lopulta kovin paljon eroa tilanteesta, jossa säveltäjä ”mielessään improvisoimalla” pyrkii löytämään jo säveltämilleen tahdeille sopivan täydennyksen. Molemmilla on mahdollisuus samanlaiseen jälkiarviointiin ja valintaan, jopa tuotettujen katkelmien järjestelemiseen ajallisesti eri järjestyksiin.

On helppoa nähdä, että tällaiset keinot voivat tulevaisuudessa vaikuttaa säveltämisen käsitteen muuttumiseen – ellei näin ole jo tapahtunutkin. Esimerkiksi venäläissyntyinen, Saksassa toimiva maailmanmusiikkia fuusioiva multi-instrumentalisti Vladiswar Nadishana (s. 1973) puhuu musiikillisesta ”mikrokirurgiasta” (ven. *zvukovoj mikro-hirurgii*), jolla hän tarkoittaa digitaalisen moniraitaäänityksen yhteydessä tapahtuvaa ennalta äänitettyjen soitinosuuksien äärimmäisen yksityiskohtaista muokkausta ja järjestelyä. Vaikka Nadishana suhtautuu soittimiinsa hyvin improvisatorisesti eikä hallitse nuottikirjoitusta, hän pitää itseään säveltäjänä, jolle tietokoneen suomat mahdollisuudet toimivat suoraan improvisoivan muusikkouden jatkeena. (VN.) Samoin edellä mainittu Fred Frith ja monet muut muusikot ovat etsineet soitinimprovisaation ja digitaalisen ääniteknikan yhdistämisestä uusia mahdollisuuksia, joissa improvisoitu musiikki toimii säveltäjän digitaalisella työpöydällä vapaasti muokattavana ja työstettävänä raakamateriaalina. Nyt kun helppokäyttöiset välineet tällaiseen työskentelyyn ovat lastenkin ulottuvilla kotitietokoneilla, tableteilla ja mobiililaitteilla, musiikkikulttuurin muutos on vääjäämätön.

Teknologian merkitys improvisaation uudelle tulemiselle ei kuitenkaan rajoitu vain äänitystekniikkaan tai musiikin tietokoneavusteiseen rakentelemiseen improvisaatioiden pohjalta. Tietotekniikan kehitys on myös tarjonnut uudenlaisia mahdollisuuksia improvisoidun musiikin tuottamiseen reaaliaikaisesti toisella puolella maapalloa olevien muusikkokollegoiden kanssa tai vaikkapa vuorovaikutuksessa keino-tekoisten järjestelmien kanssa. Yleiskuvan viimeksi mainitusta aiheesta saa esimerkiksi *Leonardo Music Journal* -julkaisun 2010 ilmestyneestä, improvisaation ja teknologian yhtymäkohtiin pureutuneesta teemanumerosta. Jotkut kirjoittajista pyrkivät kehittämään improvisoijalle keino-tekoisia, tietokonepohjaisia soittokumppaneita, jotka toteuttaisivat hyvissä ihmisimprovisoijissa arvostettuja vuorovaikutuksellisia strategioita (esim. Hsu 2010), kun taas toiset näyttäivät arvostavan teknologisen interaktion mahdollistamia uudenlaisia yllätyksiä (esim. Rose 2010). Tällaisessa kontekstissa improvisaatio voi merkitä paitsi tapaa tuottaa musiikkia yhdessä koneiden kanssa, myös olennaista keinoa uusien teknologisten välineiden kehittämiseksi (Fenn 2010; Nicolls

2010) ja niiden kanssa toimimaan oppimiseksi (Nicolls 2010). Niin ikään improvisaatiotilanteen valmisteluna tapahtuva ”säveltäminen” saa uusia merkityksiä, kun se ei enää välttämättä tarkoita pelkästään improvisaatiolle lähtökohtana toimivien musiikillisten rakenteiden suunnittelua, vaan myös ”soitinten säveltämistä”, improvisoivan muusikon käsissä muokkautuviksi suunniteltujen äänentuottamisjärjestelmien kehittämistä (Dudas 2010). Uuden interaktiivisen improvisaatioteknologian kiinnostavuutta improvisoivan muusikon kannalta lisännee monien järjestelmien epälineaarinen luonne (Lexer 2010): tietokoneen ei enää odoteta tuottavan improvisaatiota vain soveltamalla jotakin ennalta annettua sääntöjärjestelmää (vrt. esim. Johnson-Laird 1988), vaan järjestelmän toiminta muuttuu jatkuvassa vuorovaikutuksessa elävän muusikon kanssa. Optimistisimmille kirjoittajille tietokoneavustein improvisaatio hahmottuu peräti ”varhaisen 21. vuosisadan paradigmaattiseksi taiteeksi” (Impett 2010).

Tietokoneen käyttäminen interaktiivisena musiikki-improvisaatiokumppanina liittyy uuden teknologian mahdollistamaan interaktiivisen taiteen kenttään, jossa usein myös yleisö voi olla vuorovaikutuksessa taideteoksen kanssa. Tällaisessa taiteessa suurin osa esteettisestä mielenkiinnosta saattaa kohdistua interaktion luonteeseen eikä niinkään syntyneen taiteellisen tuotteen lopullisiin ominaisuuksiin (Boden 2010, 217). Myös muilla taiteenaloilla kuten tanssitaiteessa on nykyään jouduttu kysymään, voiko improvisatorinen taiteen tekemisen prosessi itsessään tulla käsitetyksi teoksena, taiteen varsinaisena tuotteena (Pesonen 2008). Kiinnostus eläviin taiteen tuottamisen prosesseihin ja näiden prosessien aikana tapahtuvaan interaktioon on kuitenkin jatkkin, joka on aina ollut ominaista musiikilliselle improvisaatiolle. Tässä mielessä voitaisiin sanoa, että taidemaailma on viime vuosikymmeninä vähitellen muuttunut vastaanottavammaksi improvisaation edustamille arvoille. Kun yhtäältä musiikki-improvisaatio on siis saanut uudenlaisia mahdollisuuksia tullessaan dokumentoiduksi äänitettyinä ”teoksina”, toisaalta myös kulttuuriset arvostukset ovat muuttuneet niin, ettei pysyvään muotoon saatetun teoksen kategoriaa enää voida pitää välttämättömänä taiteellisen kiinnostavuuden edellytyksenä. Tällä vuosisadalla on kaikki edellytykset tulla muistetuksi musiikin historiassa imp-

rovisaation vuosisatana. Tosin improvisaatio saattaa löytää muotoja, joita ei vielä 1900-luvulla olisi osattu aavistaa.

Kirjan sisällys

Nyt käsillä olevan kirjan tarkoituksena on esitellä improvisaatiota laajana musiikkiin liittyvänä ilmiökenttänä rajoittumatta mihinkään tiettyyn musiikilliseen perinteeseen, pikemminkin pyrkien tavoittamaan jotakin siitä perustavasta merkityksestä, joka improvisaatiolla on musiikin tuottamiselle suurimmassa osassa tunnettuja musiikkitraditioita. Kirjan luvut ovat itsenäisiä esittelyitä improvisaation periaatteista ja merkityksistä eri musiikkikulttuureissa ja -traditioissa sekä yksittäisten musiikin tekijöiden toiminnassa. Vaikka kirjan kirjoittajat johdattavat lukijaa Senegalista Siperiaan ja Kuopiosta Havannaan, voimme silti antaa vain pieniä välähdyksiä musiikki-improvisaation monista ilmene-mismuodoista ja toivon mukaan auttaa herättämään lisää keskustelua näiden aiheiden ympärillä. Mukana on esimerkkejä tunnetuista improvisaatiotraditioista, mutta myös harvemmin tässä yhteydessä käsiteltyjä musiikkiperinteitä, jotka kuitenkin valaisevat improvisaation moninaisuutta osin ehkä yllättävilläkin tavoilla. On kiehtovaa huomata, että improvisaatiosta ei ole syytä puhua vain sellaisten paljon tutkittujen improvisaatiokulttuureiden kuin intialaisen, arabialaisen, persialaisen tai afroamerikkalaisen musiikin yhteydessä, vaan että voimme yhtä lailla löytää aiheeseen valaistusta vaikkapa Venäjän arktisilta alueilta tai Turusta. Monissa tapauksissa kirjamme tekstit tarjoavatkin Suomen ja jopa maailman mittakaavassa tuoreita näkökulmia improvisatorisen toiminnan tarkastelemiseen musiikillisissa yhteyksissä.

Kirjoittajat ovat erikoisasiantuntijoita käsittelemiensä musiikkiperinteiden ja musiikillisten ilmiöiden suhteen, ja useimmat heistä ovat sekä musiikin tutkijoita että aktiivisia improvisoivia muusikoita ja/tai musiikkipedagogeja. Olemme pyrkineet tuomaan esiin paitsi teoreettista tietämystä, myös musiikin tekijöiden ruohonjuuritason näkemyksiä valistuneen maallikonkin ymmärtämällä tavalla ja samalla palvelemaan muusikoita ja musiikintutkijoita tarjoamalla myös uutta tutkimustietoa aiheista. Esimerkiksi osassa tekstejä esitelty yksityiskohtaisemmat mu-

siikkiesimerkit antavat siten toki lisävalaistusta aiheeseen sitä kaipaavalle, mutta on hyvä muistaa, että monet käsitellyistä musiikkikulttuureista eivät itse nojautu kirjalliseen, nuottikirjoitusta hyödyntävään musiikin tekemiseen. Improvisaation taustalla olevia periaatteita ja improvisoijien näkemyksiä musiikin tuottamisesta on varsin mahdollista ymmärtää – ja vaikkapa vertailla toisten taiteenlajien piirissä esitettyihin ajatuksiin – ilman erityistä musiikillista koulutustakin. Kirjoituksissa on siksi pyritty yleistajuisuuteen, joka mahdollistaisi näiden musiikillisten maailmojen aukeamisen myös muille kuin musiikkialan asiantuntijoille.

Kaikkien kirjan lukujen on tarkoitus voida toimia itsenäisinä esitelyinä ja keskustelunherättäjinä omissa aihepiireissään, eikä niitä siksi tarvitse välttämättä lukea annetussa järjestyksessä. Olen jakanut kirjan luvut kolmeen osaan, mutta tämä ryhmittely tarjoaa vain yhden mahdollisen tavan nähdä yhteyksiä käsiteltyjen musiikillisten ilmiöiden välillä.

Kirjan ensimmäinen osa, ”Vapauden unelmia”, nostaa esiin neljä erilaista eurooppalaista näkökulmaa, joissa improvisaatio hahmottuu yksilöllisten taiteellisten pyrkimysten toteuttamisena. Atte Tenkasen kanssa kirjoittamassani luvussa jatkamme vapaan improvisaation ja kirjallisen säveltämisen välisen suhteen pohtimista urkuimprovisoija Olli Linjaman (s. 1947) ajatuksia ja musiikkia tarkastelemalla. Seuraavassa luvussa Kristiina Junttu kertoo kokemuksistaan pianonsoiton alkuopetuksen yhteydessä sovellettavasta yksilölähtöisestä improvisaatiosta, jonka kautta soitonopiskelua aloittelevan lapsen on helppo lähestyä musiikin tekemistä ja luoda omakohtaisempi suhde musiikkiin. Hanna Kaikko esittelee luvussaan eurooppalaisen vapaan improvisaation traditioon liittyvää varsinaissuomalaista underground-kulttuuria, jossa soittajat luovat musiikkia yhdessä ilman ennalta määrättyjä ohjeita. Hannu T. Riikonen tarkastelee puolestaan 1900-luvun taidemusiikin keskeisen avantgardesäveltäjän Karlheinz Stockhausenin (1928–2007) lanseeraamaa ns. intuitiivisen musiikin ajatusta. Intuitiivisessa musiikissa – jota Stockhausen itse ei halunnut kutsuttavan improvisaatioksi – muusikoiden edellytettiin toimivan spontaanisti pelkkien sanallisten ohjeiden nojalla, vaikka lopullinen määräysvalta musiikillisiin tapahtumiin säilyikin säveltäjällä itsellään.

Linjaman vapaasti improvisoimaa musiikkia, turkulaisen alakulttuurin kollektiivista improvisaatiota, Juntun pianopedagogiikkaa ja Stockhausenin intuitiivista musiikkia yhdistää tietoinen oman toiminnan määrittely ja pohdinta suhteessa improvisaation ja vapauden käsitteisiin. Samoin näitä esimerkkitapauksia yhdistää länsimaiselle taidekulttuurille ominainen tietoisuus hetkessä tapahtuvien improvisaatioiden suhteesta pysyvemmän taideteoksen ajatukseen. Improvisaatioita tallennetaan äänitteille ja valikoidaan julkaistaviksi, niitä nimetään tai numeroidaan hyvin tietoisesti, ”samoja” improvisaatioita esitetään uudelleen tai improvisaatiota jopa ohjaillaan itsessään teoksina pidetyillä ohjeistoilla. Kussakin tapauksessa lopputulosta pidetään ehkä enemmän jonkun tai joidenkuiden yksilöllisenä taiteellisenä tuotteena kuin vain perinteen hallintaa osoittavana toimintana. Verrattuna vähemmän kirjallisten perinnekulttuurien improvisaatiokäsityksiin näissä näkökulmissa hämmöttää taustalla eurooppalaisen taidekulttuurin esteettinen traditio. Musiikin tekijöiden käsitykset hetkessä tapahtuvan luovan musiikillisen toimintansa luonteesta ottavat kukin omalla tavallaan kantaa niin romanttiseen ajatukseen omalakisesta taiteilijasta, modernistiseen ihanteeseen taiteen kehityksestä kuin teoskeskeiseen musiikkiestetiikkaankin.

Kirjan toisen osan nimeksi olen lainannut Jeff Pressingin (2002) esittelemän termin ”Musta atlanttinen rytmi” (engl. *Black Atlantic rhythm*), jolla hän viittasi yhteisesti länsiafrikkalaisten musiikkien sekä Afrikasta Atlantin ylittäneiden diasporisten musiikkikulttuurien rytmiiikkaan. Tässä osassa käsitellään mainittuun laajaan kulttuuripiiriin kuuluvaa, erilaisten rytmikuvioiden käyttöön nojautuvaa improvisaatiota. Elina Seye tarkastelee ensin musiikin ja tanssin yhteyttä senegalilaisessa *sabar*-musiikissa osoittaen, miten tanssijat improvisoiduilla sooloillaan ohjaavat musiikkia ja osallistuvat siten aktiivisesti musiikillisen improvisaation tuottamiseen. Seuraavassa luvussa Ville Iivari esittelee afrokuubalaisen musiikin sisältämää improvisaatiota eritellen improvisaatiossa käytettäviä keinoaroja erityisesti tyypillisten melodisten ja rytmisten piirteiden osalta. Osan päättävässä luvussa Jere Laukkanen nostaa esiin tällaisten latinalaisamerikkalaisen musiikin kautta periytyvien rytmikuvioiden merkityksen pohjoisamerikkalaiselle jazztraditiolle.

Suhteessa kirjan ensimmäisen osan eurooppalaisiin näkökulmiin näissä ”mustan atlanttisen rytmin” kulttuureissa suhde improvisaatioon on useimmiten hyvin erilainen. Improvisaation vapaus ei näissä traditioissa ole vapautta määritellä musiikin tekemisen lähtökohtia ja päämääriä täysin yksilöllisesti. Se on pikemminkin toiminnan vapautta sosiaalisen kontekstin antamissa rajoissa ja musiikillis-emotionaalis-kehollisten jännitteiden luomista perinteen tarjoamassa rytmisten rakenteiden kehyksessä. Näkökulmaeroa voisi havainnollistaa sillä, miten 1970-luvulla amerikkalaisen free jazzin kärkiavantgardisteihin kuulunut puupuhaltaja ja pianisti Sam Rivers (1923–2011) uransa loppuvaiheessa halusi nähdä oman musiikkinsa olevan yksinkertaisesti ”kuin *rhythm and bluesia*” tiivistäen asenteensa siihen, että kaikessa musiikissa on kyse vain ”tunteiden projisoimisesta” (engl. *projecting emotion*; SR). Pasunisti, säveltäjä ja afroamerikkalaisen musiikin teoreetikko George E. Lewis (s. 1952) onkin esittänyt kahtiajaon ”eurologisten” ja ”afrologisten” reaaliaikaista musiikintekemistä koskevien uskomusjärjestelmien välillä. Lewis (1996) näkee ”eurologiseksi” kutsumansa improvisaatiokäsityksen perustuvan ajatuksiin autonomisesta luovasta yksilöstä ja puhtaasta, historiattomasta spontaaniudesta, kun taas ”afrologinen” käsitys ankkuroiduiksi persoonallisen narratiivin etsintään (”telling your own story”), sosiaaliseen vastuuseen ja historiatietoisuuteen. Nämä ovat hyödyllisiä käsitteitä, mutta on hyvä huomata, että Lewisin poleeminen vastakkainasettelu jättää ulkopuolelleen monia improvisaatiokulttuureita, joita ei voi kutsua sen paremmin afrologisiksi kuin eurologisiksikaan hänen tarkoittamassaan mielessä. Tällaisia olisivat esimerkiksi kirjan viimeisessä osassa tarkasteltavat Andalusian ja Siperian improvisaatiokulttuurit.

Kirjan kolmas osa, ”Mallit ja muuntelu”, esittelee neljässä eri musiikkitraditiossa tarjoutuvia improvisaation lähtökohtia, näissä traditioissa käytettyjen improvisaatiomallien rakenteellisia ominaisuuksia ja mallien antamissa kehyksissä tapahtuvaa improvisatorista toimintaa. Atte Tenkanen kirjoittaa kristillisen kirkon piirissä toimivien urkurien työhön kuuluvasta improvisaatiosta, ja Tove Djupsjöbacka esittelee improvisaatiota flamencomusiikissa ja -tanssissa. Molemmissa tapauksissa improvisojien käytössä on joukko improvisaatioita ohjaavia malleja,

joiden tilannetajuinen soveltaminen ja muuntelu nojautuvat paitsi esittäjien teknisiin taitoihin ja musiikilliseen mielikuvitukseen myös heidän ymmärrykseensä esityskontekstien virittämistä ulkomusiikillisista merkityksistä. Seuraavassa luvussa Pekka Laine tarkastelee jazzimprovisaation taustalla olevien harmonisten mallirakenteiden luonnetta kulttuurisina olioina, näiden mallien ominaisuuksien merkitystä improvi-sointitapahtuman ohjaamisessa ja mallien muuntelun mahdollisuuksia. Kirjan viimeisessä luvussa Jarkko Niemi esittelee Länsi-Siperiassa elävän metsänenetsien kansan kerronnallista tarinaimprovisaatiota valais-ten eepin tarinankerronnan maailmaa, jossa musiikki ja kerronta kulkevat käsi kädessä perinnemateriaalin improvisatorisessa muuntelussa.

Tämä valikoima ikkunoita musiikillisen improvisaation maailmaan kertoo samalla paljon myös improvisaation käsitteellistämisen ja tutkimuksen suuntauksista ja konteksteista. Kirjaan kootut tekstit sitoutuvat monenlaisiin etnomusikologisiin, antropologisiin, historiallisiin, pedagogisiin, musiikinteoreettisiin, psykologisiin ja filosofisiin näkökulmiin. Metodisesti tutkimuksemme nojautuvat niin improvisoi-jiin haastatteluihin ja kirjoituksiin, käytännön musiikillisissa tilanteissa tehtyihin havaintoihin, kenttäpäiväkirjoihin, kirjoittajien omaan muusi-sonkokemukseen ja opetustoimintaan kuin äänitallenteiden, nuottien ja videomateriaalin analyysiinkin. Tämä teoreettis-metodinen moninaisuus on luontevaa seurausta tarkasteltujen musiikillisten ilmiöiden ja kulttuurien moninaisuudesta. Näistä eroista huolimatta haluaisin rohkaista lukijaa myös etsimään yhteyksiä kirjan eri lukujen välillä. Esimerkiksi *sabar*-musiikin ja flamencon edustamissa kollektiivisen improvisaation kulttuureissa kirjoittajien päätelmät tanssin ja musiikin välisestä vuorovaikutuksesta osoittautuvat hyvin samansuuntaisiksi. Niin luterilaisen kirkkourkurin kuin nenetsiläisen perinnelaulajankin tapauksessa improvisaatio paljastuu ulkomusiikilliseen ”tarinasisältöön” kytkeytyväksi perinteisen musiikillisen aineksen muunteluksi rakenteellisia vapauksia mahdollistavassa yksilöimprovisaation kontekstissa.

Lopuksi on hyvä muistuttaa siitä, että improvisaationomaisesta toiminnasta voidaan puhua monin eri tavoin – myös käyttämättä ”improvisaatio”-termiä. Eri aikoina ja eri paikoissa musikit ovat saattaneet puhua niin ”omasta päästä soittamisesta” kuin vaikkapa ”sooloista”

tai ”jammailusta”. He ovat voineet käyttää omia uudissanojaan, kuten huuliharpputaiteilija Jouko Kyhälä (s. 1968) puhuessaan ”hetkistelystä” (JK). Improvisaatiosta puhuminen voi joskus olla yhtä luovaa toimintaa kuin itse musiikillinen improvisaatiokin. Edellä olemme myös nähneet monien musiikin tekijöiden, kuten Leena Joutsenlahden tai Karlheinz Stockhausenin, saattavan myös vierastaa improvisaation käsitettä tai kokevan tarpeelliseksi korvata sen muilla käsitteillä oman toiminnan selittämisessä. Musiikintutkijan näkökulmasta käytännöllisin asenne lienee silti kutsua rohkeasti näidenkin muusikoiden musiikkia soveltuvilta osin improvisaatioksi – sikäli kuin tämä auttaa meitä lähestymään heidän toimintaansa – mutta kuunnella samalla tarkalla korvalla, miten he itse toimintaansa ymmärtävät. Tässä yksinkertaisessa mielessä kirjamme jatkaa Bruno Nettlin edustamaa tutkimustraditiota, jossa kulttuurienvälinen vertailu ja kulttuurisensitiivisyys eivät toivottavasti sulje toisiaan pois. Tutkijan ei tarvitse olla muusikon armoilla, mutta muusikko saa silti säilyttää arvonsa – ja joskus myös salaisuutensa.

Viitteet

¹ ”If the concept of improvisation can be said to be at all viable, it should be considered one of the few universals of music in which all cultures share in one way or another.” Kaikki lainaukset käänt. E.H., ellei toisin mainita.

² ”Improvisation is the result of a musician exercising relatively great flexibility with a given material during a performance.”

³ Vielä keskiajan latinassa *improvisus* merkitsi vain yleisesti yllättävää tai odottamatonta, ja musiikinhistorioitsija Leo Treitlerin (2003, 58) mukaan vasta 1500-luvun puolivälissä italiankielistä termiä *improvvisare* olisi musiikin yhteydessä käytetty viittaamaan musiikin synnyttämiseen hetken mielihohteesta, ilman valmistelua. Itse perusajatus improvisaation kaltaisesta valmistelemattomasta tuottamisprosessista on toki esiintynyt ennenkin. Aristoteleen *Runousopissa* (1448b, 20–25) runouden sanotaan syntyneen ”improvisaatioista” (kr. ἐκ τῶν αὐτοσχεδιασμάτων): tässä käytetty improvisaatiota merkitsevä substantiivi *autoschediasma* (kr. αὐτοσχεδιασμα) on johdettu adverbista, joka merkitsee ”käsillä”, sananmukaisesti ”itseä lähellä” (kr. αὐτο-σχεδόν). Viittaa Aristoteleeseen ns. Bekker-numeroinnilla (painoksista riippumaton standardi).

⁴ Jotkut ovat jopa halunneet varata ”improvisaatio”-termin ennalta annetuista malleista suhteellisen riippumattomaan musiikin reaaliaikaiseen säveltämiseen, erotukseksi annetun musiikillisen materiaalin puitteissa tapahtuvasta, tietyille musiikkityylille uskollisesta ja rajoitetummasta tavasta säveltää musiikkia esityshetkellä. Esimeriksi musiikkiterapeutti Tony Wigram (2004, 114, 117) kutsui tästä syystä viimeksi mainittua ”ekstemporisaatioksi” erottaen sen todellisesta improvisaatiosta.

⁵ Tässä mainitut teoreetikot eivät ole suhteuttaneet käsitteitään toistensa ajatuksiin, joten todettakoon lyhyesti seuraavaa. Karkeasti ottaen Nettlin (1974) musiikinteoreettisilla käsitteillä identifioimat *mallit* näyttäisivät olevan osajoukko Presingin (1984) *referenteistä* eli kaikista improvisaation lähtökohdiksi tietoisesti valituista asioista, joihin voisi myös kuulua esimerkiksi mielikuvallisia tai sanallisia musiikin tekemisen lähtökohtia. Referentit puolestaan näyttäisivät muodostavan vain osajoukon Mäkelän (1988) *kaavoista*: viimeksi mainittuihin kuuluisi nimittäin myös ”yleisiä kaavoja” eli musiikillista toimintaa ohjaavia tyyli-ihanteita, joita ei erityisesti valita tietyn musiikkiesityksen lähtökohdiksi. Mainittakoon vielä, että etnomusikologina Nettl ei toki ymmärrä mallejaan ”vain” musiikinteoreettisina entiteetteinä, mikä tulee hyvin esiin myöhemmissä esityksissä, joissa hän käyttää niistä mieluummin termiä ”lähtökohta” (*point of departure, PoD*): esimerkiksi persialaisen musiikin melodiarepertoaari *radif* on hänelle eräänlainen ”makrolähtökohta” (*macro-PoD*), joka melodisten mallien ja tekniikoiden lisäksi sisältää myös mm. näihin liittyviä ”tunnelmia ja henkisiä arvoja” (Nettl 2009, 191).

⁶ ”Aus dem Vorigen folgt, daß eine vielleicht mit noch so vieler Mühe auswendig gelernte oder vorher ausgeschriebene Kadenz doch so ausgeführt werden muß, als wären es bloss zufällig und ohne Auswahl hingeworfene Gedanken, welche dem Spieler eben erst einflehen.”

⁷ ”[T]he convention of memorizing music is not entirely an arbitrary one: it seems to have developed in tandem with the idea that solo performance should appear to be spontaneous, that it should give the impression of an improvisation that just happens to coincide note for note with the composer’s score.”

⁸ Esim. arabialaisesta improvisaatiosta ks. Racy 2003.

⁹ Revosta lisää ks. Saha 1982.

¹⁰ Viittaan tässä luvussa haastatteluihin haastateltavan nimikirjaimista johdetuilla lyhenteillä (ks. lähdeluettelo). Sovellan samaa viittaustapaa myös esitelmiin.

Lähteet

Haastattelut

Kristiina Ilmonen, 16.11.2008, Tampere. (KI)

Leena Joutsenlahti, 15.8.2009, Turku. (LJ)

Vladiswar Nadishana, 13.1.2013, Berliini. (VN)

Seppo ”Paroni” Paakkunainen, 16.8.2009, Kellokoski. (SP)

Sam Rivers, 21.7.2010, Orlando, Florida. (SR)

Materiaali kirjoittajan hallussa.

Esitelmä

Kyhälä, Jouko. 2006. Esitelmä Musiikin ja näyttämötaiteen valtakunnallisen tutkijakoulun jatkokoulutusseminaarissa, Järvenpää, marraskuu 2006. (JK)

Internetlähteet

Chan, Charity. 2008. An Interview with Fred Frith: The Teaching of Contemporary Improvisation. *Critical Studies in Improvisation / Études critiques en improvisation* 3 (2), <http://www.criticalimprov.com/article/view/293>. (Sivuilla käyty 31.8.2014.)

Napier, John. 2006. A Subtle Novelty: Repetition, Transmission and the Valorisation of Innovation within North Indian Classical Music. *Critical Studies in Improvisation / Études critiques en improvisation* 1 (3), <http://www.criticalimprov.com/article/view/55>. (Sivuilla käyty 31.8.2014.)

Nystén, Leif & Ahlajoki, Arja & Airola, Marjatta & Hildén, Sakari & Jaakkola, Inkeri & Närhinsalo, Hanne. 2013. *Musiikin perusteiden sisällöt ja suoritusohjeet*. Helsinki: Suomen musiikkioppilaitosten liitto, http://www.musicedu.fi/easydata/customers/musop/files/mupe/mupe_130411.pdf. (Sivuilla käyty 27.9.2014.)

Kirjallisuus

Adorno, Theodor W. 1973. *Dissonanzen. Einleitung in die Musiksoziologie*. Gesammelte Schriften 14. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

- Ala-Könni, Erkki. 1962. Viimeinen paimenhuilu on vaiennut. *Suomen Nainen* 2: 10–11.
- Bailey, Derek. 1980. *Improvisation: Its Nature and Practice in Music*. Ashbourne: Moorland.
- Belgrad, Daniel. 1998. *The Culture of Spontaneity: Improvisation and the Arts in Postwar America*. Chicago & London: The University of Chicago Press.
- Benson, Bruce Ellis. 2003. *The Improvisation of Musical Dialogue: A Phenomenology of Music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Berliner, Paul F. 1994. *Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation*. Chicago & London: The University of Chicago Press.
- Berkowitz, Aaron L. 2010. *The Improvising Mind: Cognition and Creativity in the Musical Moment*. Oxford & New York: Oxford University Press.
- Blum, Stephen. 1998. Recognizing Improvisation. Teoksessa *In the Course of Performance: Studies in the World of Musical Improvisation*, toim. Bruno Nettl & Melinda Russell, 27–45. Chicago & London: The University of Chicago Press.
- Boden, Margaret A. 1990. *The Creative Mind: Myths & Mechanisms*. London: Basic Books.
- – –. 2010. *Creativity and Art: Three Roads to Surprise*. Oxford & New York: Oxford University Press.
- Borgo, David. 2002. Negotiating Freedom: Values and Practices in Contemporary Improvised Music. *Black Music Research Journal* 22 (2): 165–188.
- – –. 2007. *Sync or Swarm: Improvising Music in a Complex Age*. New York & London: Continuum.
- Bormann, Hans-Friedrich & Brandstetter, Gabriele & Matzke, Annemarie, toim. 2010. *Improvisieren. Paradoxien des Unvorhersehbaren. Kunst – Medien – Praxis*. Bielefeld: transcript.
- Cook, Nicholas. 1998. *Music: A Very Short Introduction*. Oxford & New York: Oxford University Press.
- Csikszentmihalyi, Mihaly. 1996. *Creativity: Flow and the Psychology of Discovery and Invention*. New York: HarperCollins.
- – – & Rich, Grant Jewell. 1997. Musical Improvisation: A Systems Approach. Teoksessa *Creativity in Performance*, toim. R. Keith Sawyer, 43–66. Greenwich, CT & London: Ablex.

- Dudas, Richard. 2010. "Comprovisation": The Various Facets of Composed Improvisation within Interactive Performance Systems. *Leonardo Music Journal* 20: 29–31.
- Edström, Olle. 2008. *Evert Taube. Sångers och musikalisk värld*. Stockholm: Carlssons.
- Erkkilä, Jaakko. 2013. Kliinisen improvisaation olemus ja merkitys musiikkiterapeuttisessa työskentelyssä. *Musiikkiterapia* 28 (2): 54–72.
- – – & Punkanen, Marko & Fachner, Jörg & Ala-Ruona, Esa & Pönttiö, Inga & Tervaniemi, Mari & Vanhala, Mauno & Gold, Christian. 2011. Individual Music Therapy for Depression: Randomised Controlled Trial. *The British Journal of Psychiatry* 199 (2): 132–139.
- – – & Ala-Ruona, Esa & Punkanen, Marko & Fachner, Jörg. 2012. Creativity in Improvisational, Psychodynamic Music Therapy. Teoksessa *Musical Imaginations: Multidisciplinary Perspectives on Creativity, Performance, and Perception*, toim. David J. Hargreaves & Dorothy E. Miell & Raymond A. R. MacDonald, 414–428. New York: Oxford University Press.
- Fenn, John. 2010. The Building of Boutique Effects Pedals – The "Where" of Improvisation. *Leonardo Music Journal* 20: 67–72.
- Fischlin, Daniel & Heble, Ajay, toim. 2004. *The Other Side of Nowhere: Jazz, Improvisation, and Communities in Dialogue*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.
- Gevaert, François Auguste A. & Vollgraff, Johann Christoph, toim. 1899. *Les Problèmes musicaux d'Aristote*, Fasc. I. Gent: Ad. Hoste.
- Gould, Carol S. & Keaton, Kenneth. 2000. The Essential Role of Improvisation in Musical Performance. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 58 (2): 143–148.
- Hakomäki, Hanna. 2013. *Storycomposing as a Path to a Child's Inner World: A Collaborative Music Therapy Experiment with a Child Co-Researcher*. Jyväskylä Studies in Humanities 204. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Hegi, Fritz. 2010. *Improvisation und Musiktherapie. Möglichkeiten und Wirkungen von freier Musik*. Wiesbaden: Reichert.
- Hopster, Gertrud. 2005. Musik und Kontakt. Musiktherapeutische Improvisation als Spiegel für interpersonale Probleme. *Musiktherapeutische Umschau* 26 (1): 18–28.
- Hrebaniak, Michael. 2006. *Action Writing: Jack Kerouack's Wild Form*. Carbondale, IL: Southern Illinois University Press.

Hsu, William. 2010. Strategies for Managing Timbre and Interaction in Automatic Improvisation Systems. *Leonardo Music Journal* 20: 33–39.

Huovinen, Erkki. 2010. Musiikillisen improvisaation psykologia. Teoksessa *Musiikkipsykologia*, toim. Jukka Louhivuori & Suvi Saarikallio, 407–430. Jyväskylä: Atena.

– – –. 2011. On Attributing Artistic Creativity. *Trópos. Rivista di ermeneutica e critica filosofica* 4 (2): 65–86.

– – – & Kuusinen, Vesa-Pekka. 2006. Soundscapes and Verbal Images as Referents for Students' Free Improvisations. *Musiikkikasvatus / Finnish Journal of Music Education* 9 (1–2): 18–32.

– – – & Manneberg, Avigail. 2013. Imitation, Interaction and Imagery: Learning to Improvise Drawing with Music. *Arts and Humanities in Higher Education* 12 (2–3): 284–298.

– – – & Tenkanen, Atte & Kuusinen, Vesa-Pekka. 2011. Dramaturgical and Music-Theoretical Approaches to Improvisation Pedagogy. *International Journal of Music Education* 29 (1): 82–100.

Hytönen-Ng, Elina. 2013. *Experiencing "Flow" in Jazz Performance*. Farnham: Ashgate.

Hämeeenniemi, Eero. 2007. *Tulevaisuuden musiikin historia*. Helsinki: Basam Books.

Ilmonen, Kristiina. 2014. *Musiikkia vanhoilta ja uusilta laitumilta*. Sibelius-Akatemian kansanmusiikkijulkaisuja 23. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia.

Impett, Jonathan. 2010. Let's Dance Architecture: Improvisation, Technology and Form. *Leonardo Music Journal* 20: 85–88.

Johnson-Laird, Philip N. 1988. Freedom and Constraint in Creativity. Teoksessa *The Nature of Creativity: Contemporary Psychological Perspectives*, toim. Robert J. Sternberg, 202–219. Cambridge & New York & Melbourne: Cambridge University Press.

Järvinen, Topi. 1995. Tonal Hierarchies in Jazz Improvisation. *Music Perception* 12 (4): 415–438.

– – – & Toiviainen, Petri. 2000. The Effect of Metre on the Use of Tones in Jazz Improvisation. *Musicae Scientiae* 4 (1): 55–74.

Kapteina, Hartmut. 2007. Zur Ästhetik der musikalischen Improvisation in der Musiktherapie. *Musiktherapeutische Umschau* 28 (1): 5–16.

- Kide, Teemu. 2014. *Kelluntamusiikki. Improvisoinnin opetusmenetelmä*. Studia Musica 55. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia.
- Koski-Helfenstein, Riitta. 2011. Kliinisen improvisaation käynnistämä emotionaalinen prosessointi musiikkiterapiassa. *Musiikkiterapia* 26 (1–2): 16–45.
- Kratus, John. 1996. A Developmental Approach to Teaching Music Improvisation. *International Journal of Music Education* 26 (1): 27–38.
- Kurt, Ronald. 2008. Komposition und Improvisation als Grundbegriffe einer allgemeinen Handlungstheorie. Teoksessa *Menschliches Handeln als Improvisation. Sozial- und musikwissenschaftliche Perspektiven*, toim. Ronald Kurt & Klaus Näumann, 17–46. Bielefeld: transcript.
- – – & Näumann, Klaus, toim. 2008. *Menschliches Handeln als Improvisation. Sozial- und musikwissenschaftliche Perspektiven*. Bielefeld: transcript.
- Laitinen, Heikki. 1993. Impron teoriaa. *Musiikin suunta* 15 (3): 31–40.
- – –. 1997. Kansanmusiikkia ensi vuosituhannella?! Muutamia mahdollisia näkökulmia. *Uusi kansanmusiikki* 5: 4–7.
- – –. 2003. *Matkoja musiikkiin 1800-luvun Suomessa*. Acta Universitatis Tamperensis 943. Tampere: Tampere University Press.
- Levin, Robert. 2011. Text and the Volatility of Spontaneous Performance. *Common Knowledge* 17 (2): 247–268.
- Levinson, Jerrold. 1990. *Music, Art, and Metaphysics: Essays in Philosophical Aesthetics*. Ithaca, NY & London: Cornell University Press.
- Lewis, George E. 1996. Improvised Music After 1950: Afrological and Eurological Perspectives. *Black Music Research Journal* 16 (1): 91–122.
- Lexer, Sebastian. 2010. Piano+: An Approach towards a Performance System Used within Free Improvisation. *Leonardo Music Journal* 20: 41–46.
- Lortat-Jacob, Bernard, toim. 1987. *L'Improvisation dans les musiques de tradition orale*. Paris: Sela.
- Luck, Geoff & Toiviainen, Petri & Erkkilä, Jaakko & Lartillot, Olivier & Riikkilä, Kari & Mäkelä, Arto & Pyhälä, Kimmo & Raine, Heikki & Varkila, Leila & Värri, Jukka. 2008. Modelling the Relationships between Emotional Responses to, and Musical Content of, Music Therapy Improvisations. *Psychology of Music* 36 (1): 25–45.
- Mazzola, Guerino & Cherlin, Paul B. 2009. *Flow, Gesture, and Spaces in Free Jazz: Towards a Theory of Collaboration*. Berlin & Heidelberg: Springer.

- Monson, Ingrid. 1996. *Saying Something: Jazz Improvisation and Interaction*. Chicago & London: The University of Chicago Press.
- Moore, Robin. 1992. The Decline of Improvisation in Western Art Music: An Interpretation of Change. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 23 (1): 61–84.
- Moutal, Patrick. 1991. *A Comparative Study of Selected Hindustani Raga-s Based on Contemporary Practice*. New Delhi: Munshiram Manoharlal Publishers.
- Mäkelä, Tomi. 1988. Improvisaatio, tulkinta ja virtuoosisuus. I osa: Esittävän ja säveltävän toiminnan dialektiikka säveltaiteessa. *Synteesi* 1–2: 141–156.
- Nettl, Bruno. 1974. Thoughts on Improvisation: A Comparative Approach. *The Musical Quarterly* 60 (1): 1–19.
- – –. 1998. An Art Neglected in Scholarship. Teoksessa *In the Course of Performance: Studies in the World of Musical Improvisation*, toim. Bruno Nettl & Melinda Russell, 1–23. Chicago & London: The University of Chicago Press.
- – –. 2009. On Learning the Radif and Improvisation in Iran. Teoksessa *Musical Improvisation: Art, Education, and Society*, toim. Gabriel Solis & Bruno Nettl, 185–199. Urbana, IL & Chicago: University of Illinois Press.
- – – & Russell, Melinda, toim. 1998. *In the Course of Performance: Studies in the World of Musical Improvisation*. Chicago & London: The University of Chicago Press.
- Nichols, Beverley. 1944. *Verdict on India*. New York: Harcourt, Brace and Company.
- Nicolls, Sarah. 2010. Seeking Out the Spaces Between: Using Improvisation in Collaborative Composition with Interactive Technology. *Leonardo Music Journal* 20: 47–55.
- Paananen, Pirkko A. 2003. *Monta polkua musiikkiin. Tonaalisen musiikin perusrakenteiden kehittyminen musiikin tuottamis- ja improvisaatiotehtävissä ikävuosina 6–11*. Jyväskylä Studies in Humanities 216. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- – –. 2007. Melodic Improvisation at the Age of 6–11 Years: Development of Pitch and Rhythm. *Musicae Scientiae* 11 (1): 89–119.
- Pavlicevic, Mercédès. 2000. Improvisation in Music Therapy: Human Communication in Sound. *Journal of Music Therapy* 37 (4): 269–285.
- Pesonen, Inari. 2008. Dancelines. Inviting the Unconscious to Manifest: Process as a Product? Authentic Movement and Automatic Drawing Performed/Exhibited. *Research in Dance Education* 9 (1): 87–101.

- Peters, Gary. 2009. *The Philosophy of Improvisation*. Chicago & London: The University of Chicago Press.
- Poutiainen, Ari. 2009. *Stringprovisation: A Fingering Strategy for Jazz Violin Improvisation*. Acta Musicologica Fennica 28. Helsinki: Suomen Musiikkitieteellinen Seura.
- Powers, Harold. 1996. A Canonical Museum of Imaginary Music. *Current Musicology* 60–61: 5–25.
- Pressing, Jeff. 1984. Cognitive Processes in Improvisation. Teoksessa *Cognitive Processes in the Perception of Art*, toim. W. Ray Crozier & Anthony J. Chapman, 345–363. Amsterdam & New York & Oxford: North-Holland.
- – –. 2002. Black Atlantic Rhythm: Its Computational and Transcultural Foundations. *Music Perception* 19 (3): 285–310.
- Racy, Ali Jihad. 1998. Improvisation, Ecstasy, and Performance Dynamics in Arabic Music. Teoksessa *In the Course of Performance: Studies in the World of Musical Improvisation*, toim. Bruno Nettl & Melinda Russell, 95–112. Chicago & London: The University of Chicago Press.
- – –. 2003. *Making Music in the Arab World: The Culture and Artistry of Tarab*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rose, Jon. 2010. Bow Wow: The Interactive Violin Bow and Improvised Music, A Personal Perspective. *Leonardo Music Journal* 20: 57–66.
- Rzewski, Frederic. 2006. On Improvisation. *Contemporary Music Review* 25 (5–6): 491–495.
- Saha, Hannu. 1982. *Teppo Repo. Repertoaari ja asema suomalaisessa musiikkikulttuurissa*. Tampere: Tampereen yliopiston kansanperinteen laitos, moniste 3. Tampere: Tampereen yliopisto.
- Sarath, Ed. 1996. A New Look at Improvisation. *Journal of Music Theory* 40 (1): 1–38.
- Sawyer, R. Keith. 2001. *Creating Conversations: Improvisation in Everyday Discourse*. Cresskill, NJ: Hampton Press.
- Schwabe, Matthias. 1992. *Improvisieren in der Gruppe für Anfänger und Fortgeschrittene*. Kassel: Bärenreiter.
- Scruton, Roger. 1997. *The Aesthetics of Music*. Oxford & New York: Oxford University Press.

- Shapiro, David & Shapiro, Cecile. 1990. *Abstract Expressionism: A Critical Record*. Cambridge & New York & Melbourne: Cambridge University Press.
- Solis, Gabriel & Nettel, Bruno, toim. 2009. *Musical Improvisation: Art, Education, and Society*. Urbana, IL & Chicago: University of Illinois Press.
- Stewart, Jesse. 2010. Interventions. *Contemporary Music Review* 29 (3): 323–335.
- Toiviainen, Petri. 1995. Modeling the Target-Note Technique of Bebop-Style Jazz Improvisation: An Artificial Neural Network Approach. *Music Perception* 12 (4): 399–414.
- Treitler, Leo. 2003. *With Voice and Pen: Coming to Know Medieval Song and How It Was Made*. New York: Oxford University Press.
- Tymoczko, Dmitri. 2011. *A Geometry of Music: Harmony and Counterpoint in the Extended Common Practice*. New York: Oxford University Press.
- Türk, Daniel Gottlob. 1789. *Klavierschule, oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende, mit kritischen Anmerkungen*. Leipzig & Halle: Schwickert / Hemmerde & Schwetschke.
- Väisänen, Armas Otto. 1938. ”Omasta päästä” soittaja. *Musiikkitieto* 9–10: 144–145.
- Wade, Bonnie. 2004. *Thinking Musically: Experiencing Music, Expressing Culture*. New York & Oxford: Oxford University Press.
- Washburne, Christopher. 1998. Play It Con Filin!: The Swing and Expression of Salsa. *Latin American Music Review* 19 (2): 160–185.
- — —. 2008. *Sounding Salsa: Performing Latin Music in New York City*. Philadelphia: Temple University Press.
- Weick, Karl E. 2001. *Making Sense of the Organization*. Oxford: Blackwell.
- Wigram, Tony. 2004. *Improvisation: Methods and Techniques for Music Therapy Clinicians, Educators and Students*. London & Philadelphia: Jessica Kingsley Publishers.
- Wilson, Peter Niklas. 1999. *Hear and Now. Gedanken zur improvisierten Musik*. Hofheim: Wolke.
- Young, James O. & Mattheson, Carl. 2000. The Metaphysics of Jazz. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 58 (2): 125–133.

I Vapauden unelmia

Vapaa improvisaatio taidemusiikin säveltämisenä

Tässä luvussa esittelemme ajattelutapaa, jossa improvisoiva muusikko rinnastaa tekemisensä länsimaisen taidemusiikin säveltäjän työhön. Improvisoijan tehtävänä ei tässä siis ole toteuttaa jo ennalta tunnettua sävellystä tai muuta musiikkitradition tarjoamaa rakenteellista mallia, vaan hänen toimintansa vertautuu uuden sävellyksen tekemiseen ilman ennakkosuunnittelua. Säveltäminen ei tapahdu kynä kädessä nuottipaperille tai tietokoneen nuotinnusohjelmaa käyttäen vaan reaaliaikaisesti soittotilanteessa – ilman mahdollisuutta konstruktiiiviseen sommiteluun, vähittäiseen hiomiseen, uudelleenjärjestelyyn, miettimistaukoihin ja myöhempään korjailuun. Ilman ennakkosuunnitelmaa tapahtuvaa musiikin improvisoimista kutsutaan tässä *vapaaksi improvisaatioksi*.

On tärkeää ymmärtää, että improvisaation vapaus on aina suhteellista ja että se tuskin koskaan musiikissa voi merkitä täydellistä irtautumista kulttuurisesti jaetuista lähtökohdista (ks. luku Johdatus musiikillisen improvisaation tutkimukseen). Niinpä taidemusiikkitaustainen vapaa improvisaatiokin tyypillisesti heijastelee – ja sen on tarkoituskin heijastella – omia kulttuurisia juuriaan. Se saattaa siksi musiikkina myös kuulostaa hyvin erilaiselta kuin niin ikään tavallisesti ”vapaaksi improvisaatioksi” kutsuttava, kulttuurin marginaaleissa kukoistava ja perinteiseen taidemusiikkiin tietoisista etäisyyttä pitävä äänitaiteen muoto (ks. luku Improvisoitua musiikkia suomalaisessa undergroundissa 2000-luvulla), puhumattakaan esimerkiksi musiikkiterapiassa tapahtuvasta terapeutin ja asiakkaan välisestä vapaasta improvisaatiosta. Kussakin tällaisessa traditiossa improvisaation vapaudesta puhutaan hieman eri merkityksessä, mutta useimmiten hyvin tietoisina kyseiseen traditioon liittyvistä sidonnaisuuksista, kuten sovituista päämääristä, esteettisistä ihanteista,

musiikin tekemisen konteksteista ja välineistä sekä osanottajien kokemustaustasta ja taidoista. Tästä syystä vapaasta improvisaatiosta puhuttaessa on ensin tunnistettava se musiikillinen ja kulttuurinen konteksti, jossa kyseinen musiikki määrittyy vapaaksi improvisaatioksi. Otsikossamme mainittu sana ”taidemusiikki” ei siten tarkoita, että puheena olevalla musiikilla olisi suurempi arvo verrattuna muunlaiseen improvisaatioon. Tarkoituksena on vain osoittaa käsittelemämme musiikin ilmeinen kytkentä siihen länsimaiseksi taidemusiikiksi kutsuttuun perinteeseen, joka tunnetaan kirjoittamalla sävelletyistä teoksistaan, vakiintuneista musiikki-instituutioistaan ja säveltäjiensä kaanonista.

Onko tähän länsimaisen taidemusiikin perinteeseen kytkeytyvän musiikin mahdollista olla kokonaan improvisoitua, ja jos on, niin millaisia ajattelutapoja, haasteita, kysymyksiä ja ongelmia tällaiseen oletukseen liittyy? Tässä luvussa selvittelemme taidemusiikin improvisoinnin tematiikkaa suomalaisen urkutaiteilija Olli Linjaman (s. 1947) ajatusten ja musiikin valossa. Linjama on erinomaisen kokenut opas tämän tematiikan ymmärtämiseen: hänen musiikillinen ajattelunsa on vahvasti ankkuroitunut säveltäjäkeskeiseen taidemusiikkiperinteeseen, mutta silti hänen oma taiteellinen ambitionsa on jo vuosikymmeniä kohdistunut improvisoimiseen, jonka hän mieltää ”säveltämiseksi [urkujen] soittopöydän ääressä”, toisin sanoen soittaessa tapahtuvaksi säveltämiseksi (OL1).¹ Esittelemme tätä ehkä paradoksaaliseltakin kuulostavaa ajatusta tutustumalla Linjaman uran vaiheisiin, hänen käsityksiinsä improvisoimisen luonteesta ja joihinkin hänen musiikkinsa piirteisiin, joiden kautta musiikin improvisatorisuus voi saada lisävalaistusta. Ymmärtääksemme improvisoidun taidemusiikkisävellyksen ajatukseen liittyviä jännitteitä aloitamme kuitenkin luomalla lyhyen katsauksen improvisaation rooliin länsimaisen taidemusiikin sävellyskeskeisessä historiassa.

Improvisaation asema länsimaisessa taidemusiikissa

Vapaa improvisaatio – improvisoiminen ilman täsmällisiä mallirakenteita² tai muita ennalta päätettyjä musiikillisia lähtökohtia – on ikivanha ja perustava musiikillinen ilmiö. Olisi houkuttelevaa yhtyä ajatukseen, jonka mukaan musiikin tuottamisen on alkujaan täytynyt

perustua jossain mielessä vapaaseen improvisaatioon. Filosofin Roger Scrutonin (1997, 217) sanoin: ”[K]aikista musiikillisista kokemuksista yksikään ei ole suurempi kuin vapaa improvisaatio – -: ja tämä tulisi ymmärtää *kuuntelemisen* malliesimerkkinä – sellaisen kuuntelemisen, josta musiikki sai alkunsa.”³ Kun musiikintutkija Ernst Ferand (1887–1972) loi pohjaa musiikillisen improvisaation tutkimukselle 1930-luvulla, hän näki improvisaation arvon paljolti juuri tässä. Hän ajatteli, että jättämällä improvisatoriset musiikkikäytännöt huomiotta musiikinhistoria toimisi samoin kuin kasvioppi, jossa tarkasteltaisiin vain hedelmiä jättäen sivuun edeltävät, hedelmän syntyminen mahdollistavat vaiheet kasvien elämässä (Ferand 1938, 6). Hän näki länsimaisen taidemusiikin historian vähittäisenä siirtymisenä improvisoidusta musiikista sävellettyyn. Vaikka Ferand ymmärsi, että improvisoitu musiikki ei toki ollut hävinnyt kokonaan länsimaisesta kulttuurista, niin kaiken kaikkiaan improvisoiminen voitiin hänen mukaansa nähdä kehityshistoriallisesti varhaiseksi säveltämisen vaiheeksi. Ferandin näkemyksen mukaan periaatteessa kaikki länsimaisen taidemusiikin muodot ja tekniikat olivat johdettavissa aiemmista, vähemmän jähmeistä improvisatorisista käytännöistä. (Ferand 1938, 416–420.)

Ferandin ajattelu havainnollistaa hyvin sitä, miten musiikillista improvisaatiota koskevat käsitykset ovat länsimaisessa kulttuurissa perinteisesti määrittyneet suhteessa säveltämiseen – siis suhteessa säveltäjän toimintaan, kun hän kirjoittaa teoksiaan nuottipaperille. Tästä näkökulmasta improvisaation korvaamaton merkitys olisi juuri sen kehityshistoriallisessa roolissa musiikin tekemisen varhaisena muotona, mutta samasta syystä se myös jäisi auttamatta toisarvoiseen asemaan ”varsinaisen” säveltämisen rinnalla. Ferandin mukaan improvisoiminen eroaa säveltämisestä hallitsevan psykologisen muodontamisperiaatteen nojalla. Säveltämistä säätelisi näin ajatellen älyllisempi suunnitelmallisen rakentamisen periaate, kun taas improvisaatiossa hallitsevana periaatteena olisi impulsiivinen ja sensuaalinen orgaanisen kasvun periaate, jota Ferand selitti musiikin syntyminenä yhdestä ”alkusolusta” (Ferand 1938, 10–11, 417). Toki täytyy muistaa, että erityisesti Ludwig van Beethovenin (1770–1827) musiikin innoittamana myös suunnitelmallisesti rakennettuja sävellyksiä on usein tavattu arvioida siinä katsannossa, mis-

sä määrin ne näyttävät kasvaneen orgaanisesti yhdestä alkusolusta (ks. Schmidt 1987). Ferandin (1938, 12) perusajatus näyttää kuitenkin olleen se, että parhaissa kirjoitetuissa sävellyksissä kuulijan saama vaikutelma orgaanisesta kasvusta liittyy vaikutelmaan improvisatorisesta välittömyydestä ja ainutkertaisesta syntymisestä yhdessä hetkessä. Kaiken kaikkiaan länsimaisen taidemusiikin historia olisi siten kehittynyt improvisatorisista lähtökohdista, ja sen sävelletyt huippusaavutukset heijastaisivat yhä ominaisuuksissaan tätä alkuperää.

Vielä Johann Sebastian Bachin (1685–1750) aikana yhteys improvisaation ja säveltämisen välillä oli tiivis siinä mielessä, että kosketinsoitinimprovisaatiot saattoivat yleisesti noudattaa kaikkia eurooppalaisen sävelletyn musiikin muotoja (ks. Rampe 2007, 66–79). Bachin lähipiirissä säilyneet dokumentit osoittavat, että opetus- ja soittokäytännöissä improvisaatio ja säveltäminen eivät olleet erillään, vaan ne nähtiin saman toiminnan eri puolina. Esimerkiksi Bachin oppilaan Johann Tobias Krebsin (1690–1762) kopioimina on säilynyt hänen opettajansa käyttämiä ”koraaliluonnoksia”, joissa ylä-ääneen kirjoitettuun koraalimelodiaan on lisätty osittaisia bassolinjoja ja kenraalibassonnumeroita sekä joitakin kuviointeja mutta musiikillista tekstuuria ei ole täydennetty valmiiksi asti. Nämä ”luonnokset” eivät kuitenkaan ole puolivalmiita teoksia siinä merkityksessä, että säveltäjän olisi välttämättä ollut tarkoitus täydentää ne valmiiksi paperille. Paremminkin niitä voidaan pitää osittain nuotinnettuina sävellyksinä, joita oli mahdollista käyttää täydentäen ne vasta esitystilanteessa improvisoimalla. (Schulenberg 1995, 18–19.)

Laajemmassakin mielessä vielä 1700-luvun sävellysopetukselle oli keskeistä läheisyys improvisaatioon – tai kuten sitä myös nimitettiin, ”preludeeraamiseen” tai ”modulointiin”. Ajan musiikinteoreettisissa kirjoituksissa toistuu ns. oktaavisääntö, *la règle de l'octave*, ohje duuri- tai molliasteikkoja noudattavan bassokulun soinnuttamiseksi. Kyseessä ei oikeastaan ole niinkään sääntö kuin malliksi tehty yksinkertainen soinnutus, jossa jokaisen asteikon sävelen päälle on kirjoitettu sen yhteyteen sopiva sointu. Tällaiset ohjeet toimivat yhtäältä ohjeistuksina aloitteleville säveltäjille ja säestäjille yksinkertaisten asteikkokulkujen harmonisoimiseksi, mutta toisaalta ne antoivat myös lähtökohtia improvisoin-

tiin: koristelemalla ja muuntelemalla eri sävellajeissa mallista oppimiaan sointuvaihdoiksi soittaja saattoi helposti tuottaa musiikkia ilman kirjoitettua lähtökohtaa. Italialaiset musiikkipedagogit laajensivat ajatusta ns. *partimento*-käytännöksi, jossa kosketinsoittajalle annettiin soittamisen lähtökohdaksi pidempiä diatonisia bassolinjoja. (Ks. Christensen 1992; Gjerdingen 2007.) Jo 1700-luvun loppupuolelta lähtien oppikirjojen säveltäjille antamat ohjeet alkoivat kuitenkin etääntyä tällaisesta improvisaatiosta (Lester 1992, 267). Alkoi kehitys, jossa taidemusiikin säveltäminen muuttui vähitellen yhä konstruktivisemmaksi prosessiksi. Improvisaatiolle sopivat musiikilliset lähtökohdat eivät enää sellaisinaan kelvanneet säveltämisen periaatteiksi. Kuten pianisti Robert Levin (s. 1947) keskeisen käännekohdan ilmaisee, Beethoven otti lopulta musiikkinsa esittäjiltä improvisaation pois ja anasti kaiken vastuun itselleen kirjoittamalla teoksensa ajan musiikillisen ”lingua francan” sijaan oman yksilöllisen visionsa mukaisiksi (Levin 2011, 266).

Musiikillisesta improvisaatiosta puhuminen tuskin olisi tarpeellista, ellei tätä ilmiötä tarvitsisi erottaa kirjallisiksi esitysohjeiksi tiivistyvistä säveltämisestä. Tästä syystä on mielenkiintoista, miten kirjallisen säveltämisen hallitsemassa taidemusiikkikulttuurissa säveltämiseen liittyvät esteettiset periaatteet ovat heijastuneet myös improvisaatiota koskeviin käsityksiin. Useinhan säveltämisen katsotaan olevan hidas prosessi, jossa selkeiden musiikillisten rakenteiden tuottaminen edellyttää ”äärettömästi aikaa ja vaivaa” (Fiske 2008, 40–41). Malliesimerkkinä tällaiselle toimintatavalle toimi 1800-luvulla Beethovenin tapa säveltää hiomalla ja muokkaamalla ideoitaan pitkäjänteisesti. Tämä esikuva heijastuu esimerkiksi vaikutusvaltaisen saksalaisen musiikkiesteetikon Eduard Hanslickin (1825–1904) sanoissa: ”säveltäjä luo hitaasti ja katkonaisesti – – saadakseen aikaan jotain pysyvää” (Hanslick 1854, 57).⁴ Hitaasta kirjallisesta sävellysprosessista näyttää tässä samalla tulevan musiikillisen laadun tae. Kuten musiikintutkija Nicholas Cook (2000, 65) Beethovenin sävellysprosessista toteaa: ”Yhä uudelleen ja uudelleen voidaan nähdä, miten kaikkein luonteenomaisimmat ja ilmaisuvoimaisimmat piirteet musiikissa tiivistyvät vasta sävellysprosessin viimeisissä vaiheissa.”⁵ Mikäli musiikkiteoksen arvokkaimmat piirteet yleisestikin ovat syntyäkseen vain pitkällisen sävellysprosessin myötä, niitä tuskin usein

tavataan improvisoiduissa teoksissa, jotka ovat syntyneet hetken tuotteina, ilman huolellista suunnittelua, korjailua ja parantelua!

1800-luvun alusta lähtien myös säveltäjien lisääntynyt sosiaalinen riippumattomuus, sävellyksiä koskevien tekijänoikeuslakien synty, kustannustoiminnan kehittyminen, sävellyksiä koskevan originaalisuuden ihanteen nousu ja nuottikirjoituskäytäntöjen muuttuminen yhä tarkemmiksi vaikuttivat siihen, että nuottipaperille sävelletyistä ja ohjelmalehtisessä ennalta mainituista musiikkiteoksista tuli vähitellen taidemusiikkikulttuurin keskipiste (ks. esim. Goehr 1992, 205–242). Syntyi kahden viime vuosisadan taidemusiikkikulttuuria pitkälti hallinnut jako ”luovan” ja ”esittävän” säveltaiteen välillä ja esittäjien erikoistuminen entistä tiukemmin vain säveltäjien huolella suunnitteleminen sävellysten esittämiseen. Näiden aatehistoriallisten ja sosiaalisten muutosten myötä improvisaatio jäi vähitellen lapsipuolen asemaan länsimaisessa taidemusiikkikulttuurissa. Niinpä esimerkiksi pianoimprovisaatio – preludeeraaminen ja fantasioiminen, jotka vielä 1800-luvulla kuuluvat tavallisina osina konserttiohjelmiin (Goertzen 1996) – vähitellen marginalisoitui soittajien varsinaiseen koulutukseen kuulumattomaksi harvinaiseksi erityistaidoksi. Jo lukemattomat soittajat ovat siten voineet rakentaa uransa pääasiassa tuottamalla soivia toisintoja muiden säveltämistä teoksista, ilman omaa musiikillisten rakenteiden keksintää. Pianoimprovisoiija Keith Jarrett toteaaakin kriittiseen sävyyn, että ”monet niistä, jotka nykyään esittävät klassista pianorepertoaria, ovat etääntyneet siitä, mitä nuo säveltäjät itse asiassa tekivät” (sit. Shipton 2004, 80–81).⁶

Taidemusiikin esittäjien ohella myös säveltäjien toiminta etääntyi 1900-luvun kuluessa improvisoinnista. Improvisaatioon taipuvaistenkin säveltäjien toiminnassa ennalta suunnittelemaan musiikin tuottaminen säilytti useimmiten vain jonkinlaisen ideamyllyn aseman. Esimerkiksi italialainen Giacinto Scelsi (1905–1988) antoi nuotintaa omia improvisaatioitaan muiden esitettäväksi teoksiksi, mutta itse lähökohtana olleet improvisaatioesitykset jäivät unohtuksiin (ks. Uitti 1995). Samaan tapaan yhdysvaltalainen säveltäjä-improvisoiija Lukas Foss (1922–2009) katsoi, että improvisoinnin ja säveltämisen suhde on kuin luonnoksen suhde lopulliseen taideteokseen (Foss 1962, 684).

Monet säveltäjät kuitenkin luopuivat jopa tällaisesta ideoiden etsinnästä improvisoimalla. Taidemusiikin säveltämisessä näyttäytyivät aiempaa keskeisempinä formaalit, esisävellyksellisten kaavojen noudattamiseen perustuvat sävellysmetodit, kuten Arnold Schönbergin (1974–1951) kehittämä 12-säveltekniikka, jossa sävelten esiintymisjärjestystä säädel-
lään ennalta suunnitellulla 12-sävelrivillä. Saksalaisista urkuimprovisoi-
sijista 1960-luvulla tehty tutkimus antaa ymmärtää, että osapuilleen
puolet haastatelluista muusikoista oli kiinnostunut 12-säveltekniikas-
ta improvisaation lähtökohtana. Moni kuitenkin mainitsi, että tällaisen
tekniikan soveltaminen improvisaatioon ainakin tiukassa mielessä on
mahdotonta tai että se olisi improvisaation luonteen vastaista. (Hart-
mann 1968, 230–235.) Äärimmilleen vietyä esisävellyksellinen suun-
nittelu – esimerkiksi sellaisena kuin se kulminoitui 1900-luvun puo-
livälin taidemusiikin ns. sarjallisissa suuntauksissa (ks. esim. Griffiths
1992, 149–165) – onkin tietysti ristiriidassa esitustilanteessa tapahtu-
vien improvisatoristen ratkaisujen kanssa.

Huolellisesti rakennettuja, laajamittaisia ja ”arkkitehtonisia” sävellyk-
siä arvostaneessa taidemusiikkikulttuurissa improvisatorisuus on mo-
nesti käsitetty peräti negatiiviseksi, triviaalisuuteen viittaavaksi piir-
teeksi. Tästä kertoo säveltäjä ja musiikintutkija Erkki Salmenhaaran
(1941–2002) toteamus improvisointitaidostaan tunnetusta säveltäjä
Einar Englundista (1916–1999): ”Englundilla on mestari-improvisoi-
jan maine, ja niinpä hänen sävellyksiäänkin on joskus moitittu improvi-
saatiomaisuudesta. Tämän moitteen aiheettomuuden osoittaa jo silmäys
Englundin teosluetteloon, jota hallitsevat suurimuotoiset sinfoniset
teokset, sinfoniat ja konsertot.” (Salmenhaara 1976, 39.) Mielenkiin-
toista kyllä, Englund itsekin näyttää pitäneen improvisaatiota kirjoite-
tulle säveltämiselle alisteisena tai sitä vähäarvoisempana taitona. Urkuri
ja improvisaatiotaiteilija Olli Linjama muistelee, kuinka hän edettyään
opinnoissaan 1970-luvun puolivälissä lähestyi Einar Englundia kysyen,
pääsisikö hän tämän improvisaatio-oppilaaksi. Englund oli kuitenkin
välittömästi vastannut: ”Kirjoittakaa ensin pianokonsertto ja soittakaa
sen kadenssi improvisoiden, niin sitten keskustellaan asiasta.” (OL1.)

Vaikka improvisaatio nykyään voi jo hieman paremmin myös tai-
demusiikin liepeillä, Linjaman kertomus muistuttaa, ettei olla kauka-

na ajasta, jolloin improvisaatiolla ei Suomessakaan ollut juuri minkäänlaista asemaa taidemusiikin alan opetuksessa ja instituutioissa. Linjama itse oli opiskellut 1960-luvulla Sibelius-Akatemian kanttorikoulutuksessa ja saanut tässä yhteydessä kosketuksen improvisaatioon kirkkomusiikin professori Paavo Sointeen (s. 1930) kautta, jonka hän muistaa improvisoineen sekä kenraalibassotyyliä että Paul Hindemithin (1895–1963) musiikkiin assosioituneessa ”modernissa tyyliä” (OL1). Improvisaation opetus rajoittui kuitenkin tuolloin kirkkomusiikin koulutusohjelmaan, eikä sille ollut sijaa esimerkiksi säveltäjien koulutuksessa. Suomenkin oloissa on tuolloin vielä pätenyt Ferandin karu yhteenveto improvisaation tilasta eurooppalaisen taidemusiikin kentällä. Ferand (1938, 419–20) joutui 1930-luvulla toteamaan, että alkujaan kaikkia musiikillisia käytäntöjä hallinnut ”improvisaatioviehti” oli sittemmin rajautunut solistisen yksilöimprovisaation kapealle alueelle ja että hänen aikanaan se oli enää kuultavissa kirkkourkurien soitossa.

Seuraavassa tarkastelemme improvisaation suhdetta taidemusiikin säveltämiseen Olli Linjaman tarjoaman konkreettisen esimerkkitapauksen valossa. Yhtenä Suomen taitavimmista urkuimprovisoijista Linjama sijoittaa itsensä mielenkiintoisella tavalla kirjallisen taidemusiikkitradition ja vapaan improvisaation välimaastoon: hän tekee vapaasti improvisoitua musiikkia, joka kuitenkin ajatuksellisesti ja tyyllillisesti nojautuu länsimaisen taidemusiikin perinteeseen. Jazzpianisti Nat King Colea (1919–1965) lukuun ottamatta kaikki Linjaman mainitsemat tyyllilliset esikuvat ovat taidemusiikin säveltäjiä – sellaisia kuin J. S. Bach (1685–1750), Sergei Rahmaninov (1873–1943), Olivier Messiaen (1908–1992) ja György Kurtág (s. 1926) (OL1). Usein näkee ajateltavan, että vapaan musiikillisen improvisaation juuret olisivat joko avantgardistisessa jazzissa tai 1960-luvun taidemusiikin säveltäjien koikkeellisissa projekteissa (ks. esim. Ford 1995), mutta Linjaman musiikki sijoittuu jatkoksi näitä vanhempaan, Bachin ja Messiaenin edustamaan urkuimprovisaation traditioon.⁷ Linjaman tapaus on erityisen mielenkiintoinen myös siksi, että hän on pitkäjänteisesti tallentanut improvisaatioitaan tietokoneen sekvensseriohjelman avulla, ja niinpä meillä on mahdollisuus kirjoituksemme loppupuolella analyttisesti tarkastella sadoissa tallennetuissa improvisaatioissa esiintyviä piirteitä ja selvittää

näin improvisoimalla tapahtuvan säveltämisen mahdollista erityisluonnetta suhteessa kirjoittamalla tapahtuvaan säveltämiseen.

Olli Linjama ja urkuimprovisaation opiskelu

Olli Linjama kertoo ”ensimmäisen omintakeisen improvisaationsa” syntyneen seitsemän-kahdeksan ikäisenä soinnuttamalla Ison-Britannian kansallislaulua *God Save the Queen*. Soittamisen opetteleminen oli näin alusta asti, kuten hän itse sanoo, ”harmonian etsimistä”, eikä hän vielä osannut ajatella sitä improvisoisena, vaan ainoastaan jonkinlaisena ”kokeilemisena”. Hengellisessä kodissa kasvanut poika piti koraalimelodioiden valmiita soinnutuksia ”tylsinä” ja halusi löytää mielenkiintoisempia soinnuttamalla koraaleja itse ilman nuotteja. Hän kuuli myös setänsä, säveltäjä Jaakko Linjaman (1909–1983)⁸ improvisoivan jumalanpalveluksissa ehtoollismusiikkia sekä säestävän hengellistä yhteislaulua omilla harmonioillaan ”omintakeiseen tyyliinsä”, mutta setä pysyi hänelle etäisenä, ja kaikkein eniten häntä innostivat omiin kokeiluihin Bachin ja Franz Lisztin (1811–1886) kaltaiset säveltäjät, joiden musiikkia hän kuuli radiosta. Linjama muistaakin jo kymmenen vuoden iässä sanoneensa isälleen ryhtyvänsä säveltäjäksi. Varhainen pianonsoitonopettaja ei kuitenkaan ollut kiinnostunut pojan taidoista soittaa jo tunnille tullessaan neliäänisiä koraaleita, vaan antoi soitettaviksi Aaronin pianokoulun kappaleita. Aaronin toiseen osaan päästyään Linjama halusi esitellä opettajalleen ”omia harmonisia sommitelmiaan”, mutta opettajalla ei riittänyt ymmärrystä niille. Opettajan reaktio on painunut Linjaman mieleen: ”Soita vaan niistä nuoteista – ne on kuitenkin parempia.” (OL1.)

Opettajan tuen puutteesta huolimatta Linjama oli 12–13-vuotiaana edennyt niin hyvin myös ”luvattomilta” tuntuneissa kokeiluissaan, että alkoi itsekin säestää hengellisiä yhteislauluja, ”heti alusta lähtien omilla harmonioilla”. Viisitoistavuotiaana hän pääsi Muuramen kirkossa kokeilemaan kirkkourkuja. Hän pitää ensimmäisenä tietoisena improvisaatioharjoittelunaan sitä, kun hän tällöin alkoi harjoitella soittaen C-duurasteikkoja urkujen jalkiolla ja improvisoiden päälle harmonioita: ”Mulla on tämä nuotti tässä: mitä sen päälle voi tehdä? Mulla on tämä nuotti

tässä: mitä sen päälle voi tehdä?” Harjoittelu tuntui ”tuskallisen hitaalta”, mutta tällaisen *règle de l’octave* -käytäntöä muistuttavan improvisoimisen – pikemminkin kuin valmiiden urkusävellysten – myötä Linjama kuitenkin oppi soittamaan urkuja. Nuoteista riippumattomasta soittamisen tavasta oli se hyöty, ettei hän omista harmonisissa kokeiluissaan ”yhtään vierastanut mustia koskettimia” ja oppi siten vapaasti transponoimaan musiikkia eri sävellajeihin saaden tärkeää pääomaa improvisoimiseen. (OL1.)

Päästessään seitsemäntoistavuotiaana Sibelius-Akatemian kanttorikoulutukseen Kuopioon Linjama ei vielä ollut tehnyt mitään musiikkiopistotutkintoja. Hän muistelee, että ”osasin soinnuttaa – tunsin harmonioita sormissani, mutten tiennyt niiden teoreettisesta merkityksestä mitään.” (OL1.) Kanttoriksi opiskelu avasi uuden näkökulman improvisaatioon. Opettajista etenkin Kuopiossa Sibelius-Akatemian lehtorina toiminut Paavo Soinne teki suuren vaikutuksen nuoreen opiskelijaan:

Improvisaation mahdollisuudet – – selvisivät vasta kun pääsin Kuopioon opiskelemaan, ja Sointeen Paavo oli se, joka mut löi ällikällä. Mä en ollut koskaan kuullut enkä nähnyt mitään sellaista. – – Ensimmäiset improvisaatiot, mitä Paavo soitti, oli musiikinhistorian tunnilla, tämmöstä barokkityylistä kudosta, minkä se tuotti ihan... Ja kaikki oppilaat ajatteli, että miten se osaa ulkoa noin paljon – – ja mä huomasin hyvin pian, että ääh – se improvisoi! Ja se oli mulle niin iso juttu, että mä olin aivan... ja siis jotenkin niinkuin liikutuin siitä, mutta siis samalla niinkuin nostin Paavon tämmöisen kauhean korkean patsaan päälle, en uskaltanut lähestyä häntä – – mä vain ihailin kaukaa. Kävin kuuntelemassa jumalanpalveluksia ja olin aivan liikuttunut. – – Saatoin joskus tunnilla ihan vaikka se ei huomannut, niin multa valui kyöneleet, kun se näytti malliksi jotakin ihmeellistä. (OL1.)

Soinne ei Linjaman mukaan ollut urkurina erityisen taitava: hänen ”teutarointi[nsa] soittopöydän ääressä oli hirveätä – – en ole nähnyt kenenkään tekevän niin paljon ylimääräisiä fyysisiä [ylävartalon liikkeitä]” (OL1). Sointeen improvisaatioista välittyi kuitenkin ”valtava improvisaation henki”, joka kosketti nuorta opiskelijaa. Kanttorin tutkintoon tarvittujen kolmen opiskeluvuoden aikana Linjama ei silti vielä päässyt

Sointeen oppilaaksi vaan sai opetusta itävaltalaiselta Johan Strohoferilta (1922–1978), joka oli oppilaan muistikuvan mukaan ”niin muodollinen, niin kaavamainen, niin jäykkä kuin ihminen voi olla”. Sointeen oppilaana Linjama sai olla vasta jatko-opintoaikanaan, 20–21-vuotiaana. Muodollisista opinnoistaan huolimatta Linjama sanoo joka tapauksessa pitävänsä itseään ”itseopiskelleena: mä sain muilta vain sen inspiraation, ja Paavo oli se merkittävin siinä”. (OL1.)

Myöhemmin, vuodesta 1983 vuoteen 1997, Linjama toimi itse Sibelius-Akatemian Kuopion yksikössä urkuimprovisaation opettajana edustaen siten korkeinta improvisaatio-opetusta tuon ajan suomalaisessa taidemusiikkikoulutuksessa. Hän kertoo joutuneensa opiskelemaan opetusmetodinsa itse, eikä opettaminen aina ollut helppoa. Suurimpina ongelmana improvisaation opettamisessa Linjama näki sen, miten perinteisen taidemusiikkikoulutuksen kasvattina ”aikuinen joutuu tän improvisaatioasian kohdalla – – kaksikymppisenä siihen, mitä yksivuotias lapsi tekee joka hetki – eli kaiken aikaa kovassa tempossa, kovalla vauhdilla, kovalla energialla opiskelemaan uutta”. Tästä on Linjaman kokemuksen mukaan usein seurauksena ”ahdistus” ja ”puolustusreaktio”, jossa ”ihminen ei halua asettua siihen – –, että nyt minä, yksilö, olen jonkun ihan uuden asian edessä niin kuin pieni lapsi, kun se ottaa ensimmäisen kerran lusikkaa käteen ja koettaa ohjata sitä ruokaa suuhunsa”. (OL1.) Linjaman kertomus improvisaation opettamisen ongelmista tuo hyvin esiin niitä konflikteja, joita improvisaation aloittaminen vasta aikuisena voi helposti tuottaa:

Ensin mä tietenkin teetin ihmisille niitä asioita, joita siihen saakka oli tehty. Yksinkertaisia imitaatioita ja koraalialkusoittoja niin kuin Strohofer opetti tai nää muut. Mutta mua rupesi kovasti kiinnostamaan, että itse asiassa pitäisi päästä siihen, että ihminen iloitsee tai nauttii siitä, kun hän saa tuottaa itse ne äänet: painaa tämän koskettimen ja painaa tuon koskettimen – että olisi jokin mielihyvä siitä asiasta, että ”Hei, mä saan tehdä itse!”, niinkuin pikkulapsilla mun mielestä sitä on. – – Onko se ikäpolvikysymys tai kulttuurikysymys tai kasvatuskysymys, koska minun oma elämä ja mun oppilaiden elämä oli enemmän sitä, että ”En mä pysty, en mä kykene, en mä osaa, ei musta oo”. Ja kun ne improvisaatiooppilaat tuli, niin mä halusin, että ne iloitsisivat siitä, että ne saa tehdä

sen asian itse, mutta se oli mulle jatkuva pettymyksen paikka, kun oppilas sanoi, että ”En mä pysty, en mä kykene, en mä opi, en mä osaa, en mä voi, ei musta oo, miks pitää tehdä?” – Ja musta rupesi tuntumaan, että mä oon joku semmonen psykoterapeutti enemmänkin kuin muusikko. – Mulle tuli semmoinen tunne, että mä en voi opettaa improvisoimaan niin, että mä puhun heille musiikista – Bachista tai jostakin muusta, jota mä pidän kiinnostavana – kun näytti, että se ihminen itse on este sille, että se painaa jotakin [kosketinta]. (OL1.)

Toisaalta Linjama muistaa, miten toiset oppilaat, jotka uskalsivat ”vain rohkeasti nautti[a] siitä musiikistansa”, eivät puolestaan aina olleet valmiita ottamaan improvisaationsa lähtökohdaksi vaikkapa annettua koraalimelodiaa:

[S]itten kun niille rupesi puhumaan, että ”Nyt on tää koraali tässä ja tähän pitäisi jotenkin tää improvisaatio liittää”, niin ne ei tykännyt siitä. Ne olis halunnut olla niin vapaita, että ”En mä näistä koraaleista mitään välitä, mä haluan vain soitella tässä, musta on vaan kiva soitella.” (OL1.)

Soittamista ohjaavien, kovalla työllä opittavien musiikillisten periaatteiden hallinta näyttää siis usein olleen ristiriidassa soittamisen ilon kanssa. Linjama onkin päätenyt ajattelemaan, että näiden asioiden saattaminen tasapainoon edellyttäisi oikeanlaisen asenteen opettamista jo musiikkiopintojen alkuvaiheessa:

Ja mun selitys on tiivistettynä se, että improvisaation opettaminen, opiskeleminen – improvisaation kokeileminen pitäisi *kaikkien* ihmisten kohdalla alkaa *samalla*, kun alkaa soitonopetus. Samalla pitäisi olla tietty osa opetuksesta sitä, että mä itse päätän, mitä ääniä mä painan, itse päätän pidäkö tauon, itse päätän soitanko joitain muita ääniä. – Soitonopetus on [kuitenkin yleensä sitä], että nuotit antavat mulle ikään kuin käskyn tai signaalin: ”paina tuo, paina tuo, mene siinä rytmissä” ja niin edelleen, sen sijaan, että mulla ei sitä [nuottia] ole ja mä löydän sen itsessäni. (OL1.)

Opettamiseen liittyneiden ristiriitojen myötä Linjama siirtyi myöhemmin syrjään opetustehtävistä ja on sittemmin toiminut freelance-

taiteilijana sekä kanttori-urkurina Lohjalla, Vehmaalla, Västeråsissa ja Viitasaarella. Linjaman improvisointi sai uuden vaiheen 1999, kun hän urkurikollegansa Atte Tenkasen (s. 1965) aloitteesta alkoi tallentaa improvisaatioitaan sähköpianon ja tietokoneen sekvensseriohjelman avulla. Vuoteen 2003 mennessä oli syntynyt jo yli 700 numeroitua improvisaatiota, keskimääräiseltä kestoaltaan noin seitsemän minuuttia ja ajallislta kokonaiskestoltaan noin 87 tuntia. Linjama on jatkanut tallentamista tämän jälkeenkin, ja hänen musiikkiaan on julkaistu myös CD-levyllä (Linjama 2013). Tämän kirjoituksen lopulla tarkastelemme kuitenkin juuri alkuvuosina syntynyttä 739:ää kosketinsoitinimprovisaatiota.

Olli Linjaman käsitys improvisaatiosta

Improvisaatioiden tallentaminen on epäilemättä terävöittänyt Linjaman käsitystä improvisaation ja säveltämisen välisestä suhteesta. Kysymykseen siitä, mitä improvisaatio hänelle on, hän vastaa hollantilaisen kollegansa Cor Keen (1900–1997; ks. Bondeman & Hernqvist & Åberg 1977, 5) sanoja lainaten ”säveltämistä soittopöydän ääressä. – – Haluaisin olla yhtä aikaa luova säveltäjä, joka tekee hyvän sävellyksen, ja yhtä aikaa sen hyvä esittäjä” (OL1). Improvisaatio ei siis Linjamalla ole kokonaan erillinen toiminnan muoto suhteessa musiikillisten teosten ilmaisevaan esittämiseen, kuten jotkut ajattelevat (esim. Merker 2006, 26), vaan pikemminkin jotain, jossa musiikkiteos ja sen esitys fuusioituvat (vrt. Scruton 1997, 111). Hyvän sävellyksen tuottaminen improvisoimalla ei toki ole helppoa. Linjama vertaakin tilannetta taitekattoisen talon harjalla kävelyyn: vaarana on koko ajan luiskahtaa jom-mallekummalle puolelle, jossa sävellys tai esitys on hyvä, mutta toinen niistä puutteellinen. ”Kävellä siinä päällä niin että kummatkin on hyviä, on tosi vaativa juttu.” (OL1.) Kirjoitettujakin sävellyksiä tehneenä Linjama kuitenkin sanoo improvisaation ja säveltämisen eroavan toisistaan siten, että improvisaatio on hänelle enemmänkin ”luonnosmainen” asia:

Jostakin syystä mä en sitten kuitenkaan arvioi omaa improvisaatiotani niin hienoksi jutuksi, mitä mä haluaisin säveltää. Mä haluaisin omaan sävellykseeni sijoittaa kaiken sen fiksun, mitä on gregorianiikasta tähän

päivään saakka tehty, ja silloin kun mä improvisoin, niin – – mä saan siihen vain jotakin, mutta sävellykseeni mä haluaisin tupata kaiken – ja se on tietenkin typerä asenne ajatella sävellystä. Ehkä se on se yksi syy, miksi mä en oo ruvennut [enemmän] säveltämään, koska en mä tiedä, pistänsä mä ton nuotin perään pisteen vai en. Improvisaatiossa mä en sitä voi miettiä – mun täytyy vain tuottaa se kudos. (OL1.)

Linjama arveleekin, että hänen improvisaationsa tästä syystä ovat ”enemmänkin näköisiäni kuin ne sävellykset, joita mahdollisesti teki-sin”. Improvisaatio ei anna aikaa pohtia syntyvän musiikin suhdetta tradition asettamiin odotuksiin. Paperille säveltäessään hän sanoo voivansa joutua helposti pohtimaan, kuinka ”mä nyt näytän muille, että mä tiedän, että näin sävelletään”. Improvisaatiossa tällaisiin turhiin pohdintoihin ei ole aikaa. (OL1.) Vaikka Linjama vaatimattomasti vähättelee-kin omia improvisaatioitaan, hänen ajatuksensa viittaavat myös siihen, että valinta improvisoimisen ja kirjoitetun säveltämisen välillä voi olla myös persoonallisuuskysymys enemmän kuin kysymys valinnasta kahden eriarvoisen musiikin tekemisen tavan välillä.

Improvisaatioiden välittömyyteen liittyy silti jotain sellaista, jota kirjoitetuissa sävellyksissä voi olla vaikeampi tavoittaa. Linjama näkee omat tallennetut improvisaationsa eräänlaisina ikkunoina omiin musiikillisen etsimisen ja löytämisen prosesseihinsa:

Mulle riittää – – se hetki, jonka mä saan kokea ja siitä jäänyt jälki, eli improvisaationi ovat jälkiä siitä, mitä mä olen yrittänyt löytää – ja ehkä joskus löytänytkin... ja useimmiten tuntuu, että en. – – Sen prosessin tallennus on tapahtunut sinne tietokoneelle – sen, että mä olen yrittänyt jotakin löytää. Eli kun joku kuulee mun improvisaatioitani, niin se kuulee ”Ahaa, tuommoista se nyt koetti sieltä löytää. – – Ahaa, se yritti löytää.” Ja sitten kuulijan tehtäväksi jää – – toteako kuulija, että se löysi, se ihminen. (OL1.)

Kuulija voisi näin siis kokea improvisoidun musiikin jäljiksi soittajan toiminnasta, aktiivisesta pyrkimysten toteuttamisesta. Erikoista kyllä, ajatus on yhteneväinen pitkälle menevää konstruktivisuutta edustavan säveltäjä Paavo Heinisen (s. 1938) lausuman kanssa tämän kuvatessa

sellaista spontaanisti sävellettyä musiikkia, jossa ”sävellyksen eteneminen ajassa voi olla melkein identtinen sen syntyprosessin kanssa”. Heinisen mukaan tällaisessa musiikissa ”muoto ei luo illuusiota vaan tosikertomuksen idean kasvusta silmiemme edessä.” (Salmenhaara 1976, 57.) Erotuksena on vain se, että siinä missä Heinisen mukaan spontaanissa, nopeassa säveltämisessä ”luoda[an] koheesio rima alittamalla, so. minimoimalla moninaisuutta luovat voimat” (Salmenhaara 1976, 57), Linjama esittää asian positiivisessa valossa. Improvisaation *vahvuutena* on juuri tuottaa ainutkertaisia kertomuksia idean kasvusta silmiemme edessä.

Improvisaation mahdollisuudet ovat siis inhimillisen yksilöllisyyden paljastamisessa, henkilökohtaisuudessa: ”Joku siinä ihmisen käden jäljessä on, mikä kolahtaa, ja sen takia mä sitä improvisaatiota pidän niin merkittävänä.” Linjaman näkemyksen mukaan parhaimmillaan improvisaatiosta kuuluu ”se, mitä sanotaan suomalaisessa kansanperinteessä ’Eskon puumerkiksi’: jonkun yksilön siellä pitää tulla esille.” Yksilöllisyys kuitenkin edellyttää, että soittajalla on ”halu – – tuottaa *omaa* – että *minä* päätän, että painan tuosta silläkin uhalla, että kukaan ei siitä tykkää”. Linjama toteaa, että ”painaakseni [koskettimilta] viisi eri ääntä niin, että minä niin sanotusti *tahdon* painaa nämä äänet tai mä olen näitten äänten takana, mussa on tapahduttava jotakin, joka on yksilöllistä tai originaalia.” (OL1.)

Vaikka soittajalta edellytetään tällaista tietoista, soittotilannetta ohjaavaa tahtoa tuottaa yksilöllistä musiikkia, hänen yksilöllisyytensä toisaalta pääsee paljastumaan juuri siksi, että hänen ei ole improvisoidessaan mahdollista kontrolloida ratkaisujaan kovin tarkasti. Linjama sanoo, että soittamisessa tapahtuvien ratkaisujen teko on lopultakin varsin ”yksinkertainen” asia. Hän vertaa soittajan tilannetta huippu-urheilijan suoritukseen:

Mun täytyy tehdä päätös, mun täytyy tehdä ratkaisu – niin soittamisessahan se asia on yksinkertainen: mä painan kosketinta taikka jätän painamatta tai painan sen viereisen koskettimen, ja hyväksyn valintani taikka en. Ja sen takia soittaminen on sarja nopeita päätöksiä – –, joita ei tehdä enää tietoisesti, vaan se on – – refleksinomaista toimintaa ja sittenhän sitä vain kuunnellaan – –, mutta niin mäkihyppääjäkin sa-

noo, että kun hän tulee siihen hyppyrin nokalle, niin hän sillä hetkellä tietää, miten se menee. Jos se menee huonosti, niin hän sen tietää sillä hetkellä, ja jos se menee hyvin, niin hän tietää, ja kuitenkin – kun se on ilmassa, niin se ei voi tehdä paljokaan enää: se on vain ikään kuin tämmösiä ongelmankorjailuryityksiä. – Ponnistusvaiheesta lähtien se hyppääjä *tuntee* sen, siis sille syntyy käsitys, että ”ei, nyt tää ei onnistunut”, ”nyt tää onnistui”, ”nyt lähtee huonosti”, ”nyt lähtee hyvin”, samalla tavalla kuin keihäänheittäjä tuntee sen, että lähteekö se keihäs hyvin vai ei. Mutta se ei voi enää tehdä mitään – se on tehty sitä ennen, mitä on tehtävissä, ja sitten sillä hetkellä, kun se tapahtuu se ratkaseva voimainkoetus, niin sitten se vaan seuraa itse, että no, että näin tässä käy. – Mä tarkoitan, että se muuttuu toimijasta tarkkailijaksi. (OL2.)

Improvisoiija itsekin voi siis vain jollakin intuitiivisella tavalla tietää, miten hän suoriutuu tehtävästään, ja hänen on pakko hyväksyä jo tehdyt ratkaisut pyrkien ”korjailemaan” niiden seurauksia puolittain tarkkailijan asemassa. Linjama kertoo, että monesti painaessaan koskettimilta jonkin harmonian tai melodisen katkelman sen tuottamat mielikuvat ovat hänelle itselleenkin ”yllätyksiä”, joita hän enää sillä hetkellä ”ei voi poistaa – ja silloin on jatkettava siitä.” Improvisaatio on siten hänen mukaansa ilmiönä kuin ”eräänlainen oikosulku, joka ei ole mun hallittavissani”. Improvisoiminen on väistämättä ”loputonta reagoimista niihin asioihin, joista en etukäteen tiedä, mitä tulee”, mistä Linjama päätyy yllättäväinkin suorasti toteamaan, ettei mielestään mitenkään ”hallitse improvisaatiota”. (OL1.) Jopa sooloimprovisaatiossa improvisoiija on puolittain ulkopuolisen tarkkailijan roolissa, ja Linjama sanookin reagoivansa *omien* käsiensä toimintaan osittain samalla tavoin kuin nopeassa pallopelissä on reagoitava toisen ihmisen ratkaisuihin. Soittaminen on kuin keskustelua oman itsensä kanssa avoimin mielin:

Mun kohdalla se käy näin, että mä reagoin siihen [koskettimen] painallukseen, ja jos mä olen hyvä keskustelija, niin mä reagoin siihen mielipiteeseen vasta sitten, kun mä olen sen kuullut, enkä etukäteen. Ja soittamisessa tarvitaan samaa. Mutta se on niin kuin pingis tai jalkapallo – ei voi tehdä etukäteen asioita. (OL2.)

Tällaisessa avoimessa improvisaatiotilanteessa oleminen edellyttää epävarmuuden sietämistä ja omien puutteellisuuksien hyväksymistä. Improvisaatio on aina sidottu soittajan omiin yksilöllisiin lähtökohtiin ja rajoituksiin, eikä se siis voi olla täysin vapaata – ”täydellistä vapautta näkee vaan tuolla luonnossa, kun lehdet tippuu puista tai seuraa sitä tapahtumien moninaisuutta, mutta en mä osaa sitä siirtää koskettimistolle” (OL2). Musiikillisen improvisaation vapaus on toisenlaista: ”vapaa on vasta sitten, kun hyväksyy omat yksilölliset piirteensä, [joita] minä ensin nimitän rajoituksikseni – mulla on vain sitä ja sitä, eikä sitä ja sitä – ja mä olen vapaa sitten, kun minä alan toimia niillä ehdoilla, jotka mun fyysiseen olemukseeni on pantu.” (OL1.)

Kaikesta tästä johtuen improvisaatio on Linjamalle ”käytännön laji”, jonka hallitseminen ei hänen mukaansa riipu muusikon teoreettisesta tietämyksestä sen enempää kuin polkupyörällä ajaminenkaan edellyttää kirjan ”Kuinka opetella ajamaan polkupyörää” opiskelua. Improvisaatio on ”parhaimmillaan – – spontaani musiikillinen ilmaisu”, joka voidaan nähdä käytännöllisenä toimintana – kuin urheilijan suorituksena, polkupyöräilemisenä tai ruuanlaittamisena. (OL2.) Soittaja riisuu tässä improvisoimisen kaikesta luovuuden mystifioinnista:

Ei ole olemassa oikeata ääntä tai väärää ääntä, oikeata valintaa tai väärää valintaa. On se, minkä mä haluan, ja sitten se sormi meni sinne, minne mä en halunnut, mutta se ei tarkoita, että mä olisin siinä hetkessä luova. Mun luovuutta on se, että mä haluan soittaa niitä ääniä ja tuon yhden äänen ja toisen äänen ja kolmannen sinne perään, ja sitten haluan nähdä siinä jotakin... Haluan siis *tehdä* sen jotenkin, mut en mä tunne olevani mitenkään erityisesti luova henkilö. Mä tunnen olevani enemmänkin se, joka sahaa lautoja tai kokkaa ruokaa. (OL2.)

Taitavan käsityöläisen näkökulmasta Linjama haluaa korostaa musiikin raaka-aineita, joita hänen tehtävänsä on ”esitellä” samoin kuin kokki hänen mielestään tuo esille hyviä ruoka-aineita. Tämä vie huomion pois improvisoijan omasta persoonasta ja liittyy siten monien muidenkin improvisoijien korostamaan ”itsensä unohtamiseen”, turhasta itsekontrollista pääsemiseen (ks. esim. Wilson 1999, 21; Huovinen 2010, 412). Itse asiassa metafora improvisoijasta ruoka-aineita taitavasti käyt-

tävänä kokkina esiintyy joskus myös intialaisen raga-improvisaation yhteydessä – siis musiikissa, jossa soittajan itseilmaisun sijaan korostuu ragan oman ”persoonan” esille tuominen (Kurt 2008, 28, 32). Vaikka Linjaman tapauksessa improvisaatio tuokin esiin soittajan yksilöllisen löytämisen prosessin, hän ei halua ajatella sen olevan ”show”, jossa huomio kiinnittyisi liikaa soittajan persoonaan. Hän kertookin vierastaneensa joidenkin näyttelijöiden puhetta improvisaatiosta ”julkisena itsensä nolaamisena”:

Mä sanoin, että en minä koe julkisesti nolaavani itseäni. Mä olen tässä vakavalla asialla, ja mä tunnen olevani kuin kokki, joka esittelee teille hyviä ruoka-aineita. Että sitten siinä mä mahdollisesti nolaan, jos – se [ruoka] paistuu huonosti taikka jotain semmoista tapahtuu, mutta että nyt ainakin tällä hetkellä voi olla iloinen että raaka-aineet on hyvät. – Totta kai me ihaillaan kokin taitojakin, mutta mä *en* voi nauttia ruuasta, jos mä ihailen pelkästään kokin taitoja, että siis kyllähän sitten kuitenkin se kala on se lähtökohta ja salaatti tai viini tai mikä tahan-sa. Jotenkin se liittyy... mä niin tykkään tästä, että se asia on tärkeempi ku se joka sen esittää. – Tässä on melkeen niinkuin Raamatun ajatus, että kokkiakaan ei pitäis kehua niin paljon ku pitäisi Luojaa, kun se antaa hyvät kalat järveen tai mereen.⁹ (OL2.)

Linjaman monet metaforiset ilmaukset tuovat hyvin esiin muusikon nöyrän asenteen tehtävänsä edessä. Improvisoija ei täysin hallitse tekemäänsä, vaan hän on kuin urheilija, joka suorituksensa tietyissä vaiheissa voi enää vain tarkkailla oman tekemisensä onnistumista. Improvisoija ei esittele itseään, vaan hän on kuin kokki, joka tuo tarjolle hyviä ruoka-aineita. Vaikka Linjama korostaa jokaisen kosketinpainalluksen taustalla olevaa tahtoa soittaa tuo sävel, syntyvät improvisaatiot eivät heijasta taiteilijan tahdon täydellistä toteutumaa, vaan tarjoavat kuulijalle vain jälkiä etsimisen prosessista. Luovuus ei ole uusia innovaatioita, vaan halua olla käytännöllisessä improvisaatioprosessissa, ja vapaus ei ole omien rajoitustensa ylittämistä, vaan niiden tiedostamista. Haastattelujemme ulkopuolellakin olemme lukuisissa keskusteluissa saaneet todeta näiden Linjaman taiteellista toimintaa ohjaavien näkemyksen johdonmukaisuuden. Improvisoijan toimintaa on kuitenkin vaikea ymmärtää

pelkästään hänen ajatuksiaan kuuntelemalla, ja haluammekin kirjoittaksemme lopuksi nostaa esiin joitain Linjaman improvisaatioiden musiikillisia erityispiirteitä.

Linjaman improvisaatioiden aloitukset ja lopetukset

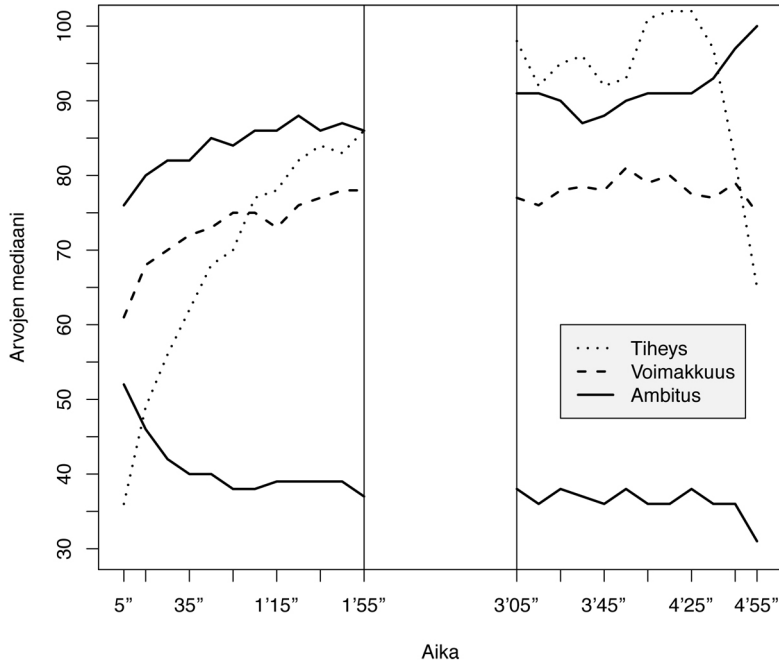
Improvisaatioidensa lähtökohtaideoista Linjama kertoo, että hänellä voi usein olla ennakolta mielessään jokin musiikillinen karakteri, kuten Richard Wagnerin (1813–1883), Nat King Colen tai Rahmaninovin musiikillinen maailma, tai että hän toisaalta saattaa vain ennalta päättää soittaa jotakin sellaista, jollaista ei ole koskaan soittanut. Täsmälliset sointukulut, melodiset motiivit tai muut tarkemmin rajatut lähtökohdat ovat improvisaation lähtökohtina ”selvästi harvinaisempia”. Suosituaan aiemmin enemmän perinteisiä urkuimprovisaation tekniikoita, kuten annetun *cantus firmus* -melodian päälle soittamista, toistuvaan bassokulkuun perustuvaa *passacaglia*-muotoa tai fuugamuotoa (ks. luku Näkökulmia liturgiseen improvisaatioon) hän toteaa vähitellen siirtyneensä yhä vapaampaan improvisointiin pyrkien ”tulemaan omaksi itsekseen”. (OL1.) Tämän huomaa Linjaman soitossa myös tekstuurien nopeana vaihtelemisena. Hänen valssimaisissa improvisaatioissaan saattaa esiintyä toistuvien melodisten motiivien muuntelua. Tällöinkään hän ei kuitenkaan pitäydy niissä tiukasti kuten jotkut pianistit, jotka ovat pyrkineet rakentamaan nykyaikaista, vapaatonaalista ”preludeeraamisen” tapaa nojautumalla ennalta päätettyihin motorisiin soittokuvioihin 1800-luvun esikuvien mukaisesti (esim. Edin 2008).

Linjaman improvisaatioaloitukset eivät siten välttämättä sisällä sientä koko syntyvälle improvisaatiolle. Improvisaation aloittaminen tapahtuu usein mahdollisimman tyhjältä pöydältä: ”lähden uudestaan niin kuin en tietäisi mitään – aloitan niin kuin en olisi aikaisemmin pohtinut tätä” (OL1). Vaikka Linjama toteaa, että hänen tallentamisensa improvisaatioissa saattaa joskus olla ”kuin shakkipelissä vakioaloitus” (OL1), nämä vakioaloitukset eivät siis tarkoita esimerkiksi valmiiksi annetun teeman, sointukulun, soittokuvion tai muun sellaisen pohjalta improvisoimista, vaan niissä voi olla enemmänkin kyse esimerkiksi hänen mainitsemastaan mieltymyksestä asettaa kädet tietyn har-

monian päälle (OL2). Improvisoinnin aloittaminen esimerkiksi ilman tiettyä ennalta annettua rytmistä mallia on Linjaman mielestä vapauttavaa: ”Se on vähän kuin menisi ihmisten eteen ja sanoisi sanan sillon ja toisen tällön ja – – *uskaltaa* olla siinä miettiväinen ja vain olla.” (OL2.)

Tällainen mietiskelevä soiton aloittaminen muistuttaa saksalaisen pianisti Herbert Henckin (s. 1948) ajatusta, että improvisoiminen useimmiten vaatii soittajalta ”itsensä sisään soittamista” (saks. *Sichespielen*) – aikaa, jolloin keho saa ensin rentoutua ja mieli keskittyä tehtävään (Henck 1994, 32). Kiinteiden lähtökohtien puuttuminen vaikuttaa syntyvien improvisaatioiden muotoon tavalla, joka on helppo havaita tarkastelemalla Linjaman tietokoneella tallentamia kosketinsoitinimprovisaatioita. Kuva 1 havainnollistaa muutamien yksinkertaisten piirteiden muutoksia keskimittaisten improvisaatioiden joukossa: mukaan on valittu 739 käytössämme olleen tallenteen joukosta kaikki kestoiltaan 4’30”–5’30”-pituiset improvisaatiot, joita oli aineistossa yhteensä 105. Näiden keskimäärin viisiminuuttisten soitteiden ensimmäiset kaksi minuuttia jaettiin ensin kahteentoista 10 sekunnin pituiseen viipaleeseen, ja kullekin niistä määritettiin jakson sisältämien kosketinpainallusten lukumäärä (eli säveltiheys), näiden kosketinpainallusten keskimääräinen voimakkuus (MIDI-standardin mukainen *key velocity*) sekä korkein ja matalin soitettu säveltaso (MIDI-standardin mukaisina lukuarvoina, missä $c^1 = 60$). Jokaiselle näistä yksinkertaisista parametreista Kuva 1 antaa 105 improvisaation mediaanit. Kuvassa 10-sekuntisiin jaksoihin on viitattu niiden ajallisilla keskipisteillä (esim. ensimmäisen 10 sekunnin jakson keskipiste on 5 sekunnin kohdalla). Improvisaatioiden loppuosat on analysoitu vastaavalla tavalla mutta asettaen tällä kertaa soitteiden loppupäätkohdakkain ja laskien taas samat mediaanit kahdentoista viimeisen 10-sekuntisen jakson osalta. Riippuen improvisaatioiden täsmällisistä kestoista kuvan keskelle jäävä aukko vastaa siten puolesta puoleentoista minuuttia musiikkia.¹⁰

Silmiinpistävän piirre Kuvassa 1 on improvisaatioiden vähittäinen kasvaminen harvakseltaan ja suhteellisen hiljaa keskirekisterissä soitetusta musiikista yhä voimakkaampaan dynamiikkaan ja tiheään, koko koskettimistoa käyttävään tekstuuriin. Kosketinpainallusten voimakkuutta kuvaava käyrä osoittaa ensimmäisen minuutin aikana tapahtu-



Kuva 1. Säveltiheyden, kosketinpainallusten voimakkuuden ja ambituksen eli rekisterillisen alan ääripäiden muutokset kahden ensimmäisen ja kahden viimeisen minuutin aikana Olli Linjaman keskimittaisissa improvisaatioissa (4'30''–5'30''; N = 105).

van crescendo, minkä jälkeen kosketinpainallusvoimakkuus tasaantuu. Samaan aikaan käytetty ambitus eli rekisterillinen ala (käytetyn koskettimiston laajuus) kasvaa rajoituttuaan alussa vain kolmen oktaavin alueelle pianon keskirekisterissä ($c-e^2$; MIDI: 52–76). Minuutin kohdalla rekisterillisen laajenemisen mediaani pysähtyy alapäässä keskimäärin suuren D:n tietämillä (MIDI: 38), kun taas yläpäässä nousu jatkuu vielä puolen minuutin ajan tämän jälkeenkin pysähtyen e^3 :hen (MIDI: 88). Näiden dynaamisten ja rekisterillisten laajenemisprosessien tapahtuessa myös säveltiheys kasvaa dramaattisesti alun 3,6 sävelestä sekunnissa, ja tämä tiheneminen jatkuu aina kahden minuutin kohdalle asti, jolloin säveltiheyden mediaani on 8,5 kosketinpainallusta sekunnissa.

On huomionarvoista, että kaikki nämä yhtäaikaiset kasvuprosessit liittyvät yksinkertaisiin musiikillisiin piirteisiin, jotka heijastavat suoraan improvisaation kehollisia ulottuvuuksia. Linjama siis tyypillisesti etenee varovaisemmasta ja vähäeleisemmästä soittamisesta kohti voimakkaammin kehollista soittamisen tapaa laajentaen käsivarsiensa liikkeitä, nopeuttaen sormiensa liikkeitä ja käyttäen enemmän fyysistä voimaa. Improvisaatioiden alku tosiaan muodostaa usein jonkinlaisen ”sisäänajovaiheen”, jonka aikana muusikko soittaa itsensä sisään improvisaatioon hyvin konkreettisella tavalla.

Improvisaatioiden loppupäissä tapahtuva prosessi näyttää ensisilmäyksellä lyhyemmältä. Neljänneksi viimeisen ja viimeisen 10 sekunnin viipaleen välillä keskimääräinen säveltiheys putoaa äkkiä 10,2 säveltestä 6,5 sävelteen sekunnissa, kun taas rekisterillisen alan mediaani samalla laajenee soittajan soittamien ”lopetuseleiden” ansioista leveämmäksi kuin koskaan aiemmin ($G_1 - e^4$). Improvisaatioissa näyttäisi siis olevan eräänlaista muodollista epäsymmetriaa: siinä missä niiden aloittaminen edellyttää pidempää musiikillisten aiheiden haeskelemista ja kehollista ”käyntiin pääsemistä”, lopetus tapahtuu nopeammin – tyypillisesti harventaen äkkiä tekstuuria koko koskettimiston kattaviin arpeggioihin tai ”lurautuksiin”.

Toisaalta improvisaatioiden loppupuoliskoissa on nähtävissä säännönmukaisuutta myös ennen näitä viimeisen puolen minuutin aikana tapahtuvia lopetusprosesseja. Kuvasta 1 nähdään, miten säveltiheyttä kuvaava käyrä nousee huippuunsa juuri ennen loppuprosessin alkua, noin 4 minuutin kohdalla. Suurin kosketinpainallusten nopeus esiintyy siis keskimäärin puolisen minuuttia ennen improvisaatioiden loppua. Toisin päin ilmaistuna voitaisiin myös sanoa, että Linjaman improvisaatioilla näyttää olevan taipumus päättyä jonkinlaisen virtuoosisen huippukohdan jälkeen. Kuunnellellemme hänen improvisaatioitaan olemme nimittäneet tällaista kiihkeän fyysistä, kenttämäistä musiikkia leikillisesti ”sointihurmioksi”. Jos improvisaatioiden alkupuolella onkin toisinaan aavistuksenomaista jäykkyyttä ja etsiskelyä, se tuntuu kokonaan häviävän näissä haltioituneilta vaikuttavissa kohdissa. Soiton ollessa intensiivisimmillään musiikin kaikki yksityiskohdat eivät enää mitenkään voi olla soittajan hallittavissa, vaan hän näyttää pääse-

vän jonkinlaiseen *flow*-tilaan (vrt. esim. Csikszentmihalyi & Rich 1997; Hytönen-Ng 2013; Ilmonen 2014). Linjama itsekin viittaa *flow*-käsitteeseen ja selittää:

Omassa improvisaatiossani mä olen kokenut, että mä olen saattanut soittaa pitkänkin aikaa – eli yrittänyt etsiä ja löytää jotakin. Yhtäkkiä tapahtuu semmoista, joka on mun mielestäni selittämätöntä, ja mun selitys on, että yhtäkkiä mä osaan, yhtäkkiä mun sormet toimii, yhtäkkiä mä olen täysin yhtä näiden nuottien kanssa, yhtäkkiä mulla on se tunne, että mä pystyn ihan mihin vaan – ei ole rajoituksia eikä aikaa eikä paikkaa – ja että mä olen jossakin semmoisessa todellisuudessa, jossa tuntuu, että kaikki sujuu kuin vettä vaan, ja on semmoinen ihmeellinen tunne siitä, että se onnistuu, ja se on se, mitä mä nimitän ihmeeksi. Ja sitten tavallaan rupee pelottamaankin, että mitähän tässä kaikkea vois tapahtua. (OL1.)

Tulkintamme mukaan tällaiset *flow*-kokemukset liittyvät Linjaman musiikissa intensiivisen fyysiseen soittamiseen, jossa sekä soittimen että soittajan rajat joutuvat koetukselle. Tällaiseen musiikilliseen tilaan pääseminen näyttää tavallisesti kestävän ainakin joitakin minuutteja. Näyttäisi myös siltä, että tämän tästä nämä musiikilliset tilanteet johtavat luontevasti improvisaatioiden lopetukseen. Usein käy niin, että improvisaation huipentava kiihkeä harmoninen kenttä saavuttaa jonkinlaisen saturaatiopisteen tai murtumakohdan, jossa soiton intensiteettiä ei ole enää mahdollista lisätä tai ylläpitää. Kun soitettu musiikki on näin saanut huipennuksensa, Linjama vie kappaleen päätökseensä tai joskus myös aloittaa kokonaan uudenlaisen musiikillisen tekstuurin vähäisemmällä intensiteetillä. Tuntuukin houkuttelevalta ajatella, että löydettyään *flow*-tilan – joka Linjaman musiikissa näyttäisi saavan ulkoisen muodon tiheän intensiivisenä harmonisena kenttänä – soittaja on tavallaan löytänyt etsimänsä ja improvisaatio on saavuttanut psykologisen päämääränsä. Kun se, mitä oli tarkoitus saavuttaa, on saavutettu, musiikin tekeminen voidaan lopettaa. Tällainen tulkinta saattaa olla hieman yksinkertaistava, mutta se auttaa ymmärtämään, miten improvisaation musiikillinen muoto voi tosiaan rakentua Linjaman oman ajatuksen mukaisesti muusikon läpikäymän etsimisprosessin kuvaksi. Vapautu-

neen intensiivisissä ”sointihurmiokohdissa” kuulijan on tosiaan luontevaa huoahtaa: ”Ahaa, tuommoista se nyt koetti sieltä löytää.”

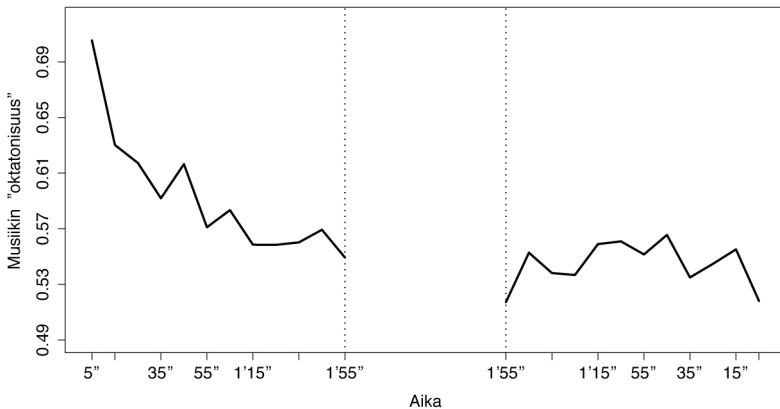
Esimerkki harmonian kehityksestä

Linjaman improvisaatioiden luonne ajallisina etsimisprosesseina tulee esiin myös siinä, miten kauas soittaja saattaa niissä etäännyä alussa käyttämistään musiikillisista materiaaleista. Esimerkkinä voidaan tarkastella hänen tapaansa käyttää joitakin 1900-luvun taidemusiikin materiaaleja kuten Olivier Messiaenin musiikissaan runsaasti viljelemää oktattonista asteikkoa. Tämä sävelasteikko koostuu vuorottaisista koko- ja puolisävelaskelista, ja sitä käytetään myös esimerkiksi jazzissa, mutta Messiaenin musiikissa se tunnetaan yhtenä säveltäjän suosimista ”rajoitetusti transponoitavista moodeista”, joiden tarjoamasta materiaalista muodostuvat sointujaksot antoivat musiikkiin yhtenäistä väriä (ks. Messiaen 1948). Tietäen Messiaenin edustaman tradition esikuvallisuuden Linjamalle voimme kysyä, miten tämän tapaiset musiikilliset materiaalit mahdollisesti esiintyvät hänen improvisaatioissaan: toimivatko ne kauttaaltaan yhtenäisyyttä luovina materiaalivarastoina vai kenties vain ”etsimisen” alku- tai päätepesteinä?

Asian selvittämiseksi olemme valinneet käytössämme olleesta aineistosta kaikki 615 yli neljän minuutin pituista improvisaatiota etsien niiden joukosta kaikkein ”oktattonisimmat” ja tarkastellen tämän jälkeen, missä vaiheessa improvisaatioita oktattonista musiikkia esiintyy. Harmonian muutosten tutkimiseen käytämme tässä menetelmää, jossa kullekin soitetulle sävelle etsitään musiikillisesta tekstuurista viisi mahdollisimman lähellä olevaa muuta (eri nimistä) säveltä ja näin syntyviä lukuisia kuuden sävelen joukkoja verrataan sitten vuorollaan tietokoneen avulla johonkin kiinnostuksen kohteena olevaan vertailurakenteeseen, kuten tässä tapauksessa oktattoniseen (koko-puoli-koko-) asteikkoon. Ajatuksena on siis mitata sointu soinnulta musiikin pintarakenteen samankaltaisuutta oktattonisen asteikon kanssa.¹¹ Tarkastelemalla keskimääräisiä samankaltaisuusarvoja kymmenen sekunnin pituisissa jaksoissa olemme etsineet 615 improvisaation joukosta ne, joissa näiden jaksoiden suhteellinen ”oktattonisuus” (eli teoreettisesti lasket-

tu samankaltaisuus oktagonisen asteikon kanssa) on keskimäärin kaikkein suurinta ensimmäisten kahden sekä viimeisten kahden minuutin aikana. Tässä vertailussa kaikkein ”oktatonisimmiksi” paljastuneiden 32 improvisaation osalta voidaan nyt Kuvan 2 avulla katsoa tarkemmin, missä kohdin oktagonista musiikkia eniten esiintyy.¹² Tämä otos myös vastaa osapuilleen intuitiotamme siitä, mikä on oktagonista asteikkoa olennaisesti sisältävien improvisaatioiden määrällinen osuus suhteessa muihin Linjaman käyttämiin tyyllisiin lähtökohtiin.

Kuva 2 osoittaa selvästi, että oktagonista asteikkoa (tai muita sitä läheisesti muistuttavia materiaaleja) sisältävää musiikkia esiintyy Linjaman tuotannossa ennen muuta improvisaatioiden alkuosassa. Musiikin suhteellinen samankaltaisuus oktagonisen asteikon kanssa laskee näissä kaikkein oktatonisimmissakin improvisaatioissa jyrkästi ensimmäisen minuutin aikana. Linjama näyttää siis käyttävän oktagonista materiaalia lähinnä improvisoinnin lähtökohtaisena harmonisena maailmana, josta hän kuitenkin useimmiten hyvin nopeasti etääntyy päästyään vauhtiin. Kyseessä oleva 1900-luvun modernistiseen taidemusiikkiin assosioituva asteikko näyttää siis hänen musiikissaan toimivan yhtenä mahdolli-



Kuva 2. Musiikin suhteellisen oktatonisuuden muutokset peräkkäisissä 10 s jaksoissa musiikin ensimmäisten ja viimeisten kahden minuutin aikana Linjaman keskimäärin oktatonisimmissa improvisaatioissa (N = 32). Käyrä osoittaa kunkin 10 s jakson medianin improvisaatioiden alusta ja lopusta laskettuna.

sista älyllisesti hallituista lähtökohdista, jotka eivät ehkä kuitenkaan ole täysin integroituneet muusikon keholliseen toimintaan. Linjaman hurjimmista ”sointihurmioalueista” tai ylipäätään improvisaatioiden loppupuolelta ei puhtaan oktatonista musiikkia juuri löydy. Tämä voisi johtua konstruktivisen asteikkorakenteen hallitsemisen vaikeudesta säveltiheyden ja intensiteetin kasvaessa suureksi, mutta Linjaman ajatukset improvisaatiosta ”harmonian etsimisenä” johtavat positiivisempaan tulkinintaan: päästyään liikkeelle improvisaatioissaan muusikko samalla pääsee vapaaksi tiukoista musiikkia kahlehtivista skeemoista, kuten teoreettisesti hallituista asteikkorakenteista, ja vapautuu aidosti ”etsimään harmoniaa”. Perinteisestä sävellyksellisestä näkökulmasta voitaisiin ajatella, että improvisoimisen ”vaarana” on ”tendenssi löyhiin sävellyksellisiin rakenteisiin” (Orton 1992, 775) ja tietynlainen epäyhtenäisyys. Ehkäpä näitä piirteitä tulisi ajatella vain toissijaisina seurauksina pyrkimyksestä aidosti löytää jotakin esityksen aikana.

Olli Linjama on toki vain yksi improvisoija muiden joukossa, eikä ole mitään syytä olettaa, että kaikki hänen improvisaatiolleen ominaiset erityispiirteet, kuten oktatonisen musiikin käyttö musiikin käynnistysaineena, luonnehtisivat samalla tavoin kaikkien taidemusiikki-traditioon nojautuvien kosketinsoitinimprovisoijien työtä. Linjaman improvisaatioiden ajallinen kehittyminen älyllisesti hallituista lähtökohdista fyysisempiin *flow*-tiloihin nostaa kuitenkin esiin kysymyksiä vapaan improvisaation luonteesta yleisemminkin. Miten lähelle vapaa improvisaatio voi ylipäätään päästä Linjaman ajatuksissaan tavoittelemaa ”säveltämistä soittopöydän ääressä”, jos soittaja kuitenkin samalla pyrkii eroon suunnitelmallisuudesta voidakseen avoimesti joka hetki ”reagoida omiin kosketinpainalluksiinsa”? Millainen tehtävä voi jäädä Ferandin mainitsemalle perinteistä säveltämistä hallitsevalle suunnitelmallisen rakentamisen periaatteelle, jos improvisoija todella vain etenee musiikissaan hetkestä hetkeen?

Saksalainen musiikkitieteilijä Hugo Riemann (1849–1919) määritteli musiikkisanakirjassaan ”improvisaation” eroavan ”vapaasta fantasiasta” siten, että improvisoiminen on tiukasti sidottu johonkin muototyyppiin, kuten fuugaan. Hän päätyi näin toteamaan, että ”improvisaatio edellyttää henkisten voimien intensiivistä keskittämistä, kun

taas niin sanottu fantasioiminen on mielikuvituksen päästämistä täysin vapaaksi ja useimmiten tuottaa enemmän kaleidoskooppimaisesti, kirjavasti vaihtuvia tunnelmakuja.” (Riemann 1919, 525.)¹³ Riemann olisi-kin epäilemättä kutsunut Linjaman eteenpäin pyrkiviä, ilman muotorakenteellisia suunnitelmia syntyviä soitteita vapaiksi fantasioiksi eikä ”varsinaisiksi” improvisaatioiksi. Näiden soitteiden tarkastelu havainnollistaa, miten hetkestä hetkeen etenevä reaaliaikainen säveltäminen saattaa synnyttää tietyllä tavalla jononmaisempia ”kaleidoskooppimaisesti vaihtuvia tunnelmakuja” kuin sellainen säveltäminen, jossa tekijän on mahdollista tarkkaan harkiten ylläpitää tyylillistä yhtenäisyyttä, sommitella tiukasti hallittuja muotorakenteita tai vaikka vain palata tarkasti toistamaan aiemmin kuultuja osia. Riemannin ehdottama terminologinen erottelu on silti tässä vain sivuseikka. Olennaisempaa on kyseenalaistaa erottelun taustalla näkyvä arvotusero ja pyrkiä ymmärtämään, miten myös ”vapaa fantasioiminen” parhaimmillaan edellyttää valtavaa ”henkisten voimien intensiivistä keskittämistä”. Kyse on vain erilaisesta keskittymisestä. Linjama ei vertaa improvisoijan keskittymistä esimerkiksi loogikon tai ristisanatehtävien ratkojan painimiseen älyllisten pulmiensa kanssa, vaan huippu-urheilijan keskittymiseen keskellä silmänräpäyksen kestävää suoritustaan.

Huolimatta taidemusiikillisista säveltäjäesikuvistaan Linjama päätyy käytännön improvisaatioissaan musiikkiin, joka suurissa mittakaavoissaan etäännyy näille säveltäjille tyypillisistä hallituista, usein arkkitehtonisiksi ylistetyistä muodoista (ks. esim. Stechow 1953). Keskiaikaisten kirkkojen holvikaaret lienevät toimineet monille taidemusiikin historian säveltäjille esteettisen inspiraation lähteenä, mutta musiikillisen improvisaation taide on enemmän polkujen kuin holvien taidetta. Ehkä improvisaatioissa tulisi arvostaa sävellyksellisen yhtenäisyyden tai muodonhallinnan sijaan enemmän sitä, millä tavoin tapahtumien ainutkertainen niveltyminen toisiinsa voi tuoda esiin hetki hetkeltä etenevän inhimillisen etsimisprosessin. Linjaman ajatusta mukaillen: improvisaatiot paljastavat meille jälkiä siitä, mitä kanssaihmisemme on yrittänyt löytää.

Viitteet

¹ Viittaamme tässä luvussa Linjaman haastatteluihin lyhenteillä ”OL1” ja ”OL2” (ks. lähdeluettelo).

² Vrt. luvut Johdatus musiikillisen improvisaation tutkimukseen ja Sointurakenteet jazzimprovisaation lähtökohtana.

³ ”Of all musical experiences, there is none more direct than free improvisation (whether vocal or instrumental): and this should be understood as a paradigm of *listening* – the form of listening from which music began.” Kaikki lainaukset käänt. E.H. & A.T., ellei toisin mainita.

⁴ ”Der Componist schafft langsam, unterbrochen, der Spieler in einem unaufhaltsamen Flug; der Componist für das Bleiben, der Spieler für den erfüllten Augenblick.”

⁵ ”And again and again you find that the most characteristic and expressive features of the music come together only during the final stages of the compositional process.”

⁶ ”I think many of those who perform the classical piano repertoire are divorced from what those composers were actually doing.”

⁷ Urkuimprovisaatiosta yleisemmin ks. esim. Johansson 2008; 2012; Tandberg 2008; ks. myös luku Näkökulmia liturgiseen improvisaatioon.

⁸ Jaakko Linjamasta ks. Randell 2009.

⁹ Linjama saattaa tarkoittaa Uuden testamentin kohtaa, jossa ei puhuta kokeista eikä kaloista, vaan maanviljelijästä: ”Istuttaja ei siis ole mitään, ei myöskään kastelija, vaan kaikki on Jumalan kädessä, hän suo kasvun.” (1. Kor. 3:7; kirkolliskokouksen vuonna 1992 käyttöön ottama suomennos.) Toisaalta myös Jeesuksen opetuslasten kalansaaliita koskevia tekstikohtia (Luuk. 5:1–11; Joh. 21:1–14) voidaan lukea niin, että opetuslapsilla itsellään ei ole mitään, vaan Jumala antaa heille kaiken, mikä liittyy paitsi heidän elinkeinoonsa kalastajina myös heidän tulevaan apostolintehtäväänsä. Kiitos Matti ja Harri Huoviselle näistä huomioista.

¹⁰ Säveltämyyttä, kosketinpainalluksen voimakkuutta ja rekisterillistä alaa kuvaavilla asteikoilla ei toki ole mitään tekemistä toistensa kanssa: ne on vain tässä yhdistetty samaan kuvioon vertailun helpottamiseksi.

¹¹ Tämän sävelluokkajoukkoteoriaa soveltavan menetelmän peruseriaatteet on ensimmäisen kerran esitellyt artikkelissa Huovinen & Tenkanen 2007. Kuvan 2 yhteydessä olemme käyttäneet klusterointimenetelmää, jossa musiikin pintataso segmentoidaan toisiaan ajallisesti mahdollisimman lähellä olevien sävelten muodostamiin, keskenään limittäisiin joukkoihin. Saatuja joukkoja on sitten verrattu oktatoniseen asteikkoon (eli ns. joukkoluokkaan 8–28) David Lewinin (1979–1980) esittämän REL-funktion avulla. Näistä sävelluokkajoukkoteoriaa hyödyntävistä menetelmistä tarkemmin ks. Tenkanen 2010.

¹² Analyysissa mukana oleva 32 improvisaation joukko vastaa n. 5,2 % kaikista 615 improvisaatiosta. Tässä joukossa kaikkien improvisaatioiden keskimääräinen samankaltaisuus oktagonisen asteikon kanssa ylitti REL-funktion mukaan arvon 0.54.

¹³ ”Diese Art [der Improvisation] setzt eine intensive Konzentration der Geisteskräfte voraus, während das sog. Phantasieren ein vollständiges Freigeben der Phantasie ist und meist mehr kaleidoskopisch bunt wechselnde Stimmungsbilder ergibt.”

Lähteet

Haastattelut

Olli Linjama, 3.1.2006, Turku. (OL1)

Olli Linjama, 11.3.2007, Kaarina. (OL2)

Materiaali kirjoittajien hallussa.

Äänitteet

Linjama, Olli. 1999–2003. Improvisaatiot No. 1–739. MIDI-tallenteita, kokonaiskesto 87 tuntia. (Materiaali kirjoittajien hallussa.)

Linjama, Olli. 2013. *Organ Improvisation*. Heartbreaker Productions HBPCD004.

Julkaisemattomat lähteet

Hartmann, Peter. 1968. *Orgelimprovisation in Norddeutschland 1965*. Julkaisematon väitöskirja, Christian-Albrechts-Universität, Kiel.

Kirjallisuus

Bondeman, Anders & Hernqvist, Lars & Åberg, Mats. 1977. *Orgelimprovisation. Studiebok*. Stockholm: Vebum.

Christensen, Thomas. 1992. The *Règle de l'Octave* in Thorough-Bass Theory and Practice. *Acta Musicologica* 64 (2): 91–117.

Cook, Nicholas. 2000. *Music: A Very Short Introduction*. Oxford & New York: Oxford University Press.

Csikszentmihalyi, Mihaly & Rich, Grant Jewell. 1997. Musical Improvisation: A Systems Approach. Teoksessa *Creativity in Performance*, toim. R. Keith Sawyer, 43–66. Greenwich, CT & London: Ablex Publishing Corporation.

Edin, Martin. 2008. *Pianoimprovisation enligt Czerny och Liszt. 1800-talets preluderings- och pianoimprovisationspraxis i analys och exempel*. Skriftserie Uppsats 2008:2. Musikvetenskap med konstnärlig inriktning. D-uppsatser vid Musikhögskolan. Örebro: Örebro universitet.

Ferland, Ernst. 1938. *Die Improvisation in der Musik*. Zürich: Rhein-Verlag.

Fiske, Harold E. 2008. *Understanding Musical Understanding: The Philosophy, Psychology, and Sociology of the Musical Experience*. Lewiston, Queenston, NY & Lampeter, PA: The Edwin Mellen Press.

Ford, Charles C. 1995. Free Collective Improvisation in Higher Education. *British Journal of Music Education* 12 (2): 103–112.

Foss, Lukas. 1962. Improvisation versus Composition. *The Musical Times* 103 (1436): 684–685.

Gjerdingen, Robert O., toim. 2007. *Partimenti-erikoisnumero*, *Journal of Music Theory* 51 (1).

Goehr, Lydia. 1992. *Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*. Oxford: Clarendon Press.

Goertzen, Valerie Woodring. 1996. By Way of Introduction: Preluding by 18th- and Early 19th-Century Pianists. *The Journal of Musicology* 14 (3): 299–337.

Griffiths, Paul. 1992. *Musica nova. Modernin musiikin historia Debussyistä Bouleziiin*. Käänt. Jouko Laaksamo.[Kuopio]: Puijo. Ilmestyi alun perin 1978.

Hanslick, Eduard. 1854. *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Aesthetik der Tonkunst*. Leipzig: Rudolph Weigel.

Henck, Herbert. 1994. *Experimentelle Pianistik. Improvisation, Interpretation, Komposition*. Mainz: B. Schott's Söhne.

Huovinen, Erkki. 2010. Musiikillisen improvisaation psykologia. Teoksessa *Musiikkipsykologia*, toim. Jukka Louhivuori & Suvi Saarikallio, 407–430. Jyväskylä: Atena.

– – & Tenkanen, Atte. 2007. Bird's Eye Views of the Musical Surface: Methods for Systematic Pitch-Class Set Analysis. *Music Analysis* 26 (1–2): 159–214.

Hytönen-Ng, Elina. 2013. *Experiencing "Flow" in Jazz Performance*. Farnham, Surrey & Burlington, VT: Ashgate.

Ilmonen, Kristiina. 2014. *Musiikkia vanhoilta ja uusilta laitumilta*. Sibelius-Akatemian kansanmusiikkijulkaisuja 23. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia.

Johansson, Karin. 2008. *Organ Improvisation – Activity, Action and Rhetorical Practice*. Malmö: Malmö Academy of Music.

– – –. 2012. Organ improvisation: Edition, Extemporization, Expansion, and Instant Composition. Teoksessa *Musical Imaginations: Multidisciplinary Perspectives on Creativity, Performance, and Perception*, toim. David J. Hargreaves & Dorothy E. Miell & Raymond A. R. MacDonald, 220–232. New York: Oxford University Press.

Kurt, Ronald. 2008. Komposition und Improvisation als Grundbegriffe einer allgemeinen Handlungstheorie. Teoksessa *Menschliches Handeln als Improvisation. Sozial- und musikwissenschaftliche Perspektiven*, toim. Ronald Kurt & Klaus Näumann, 17–46. Bielefeld: transcript.

Lester, Joel. 1992. *Compositional Theory in the Eighteenth Century*. Cambridge, MA & London: Harvard University Press.

Levin, Robert. 2011. Text and the Volatility of Spontaneous Performance. *Common Knowledge* 17 (2): 247–268.

Lewin, David. 1979–1980. A Response to a Response: On PCSet Relatedness. *Perspectives of New Music* 18 (1–2): 498–502.

Merker, Björn H. 2006. Layered Constraints on the Multiple Creativities of Music. Teoksessa *Musical Creativity: Multidisciplinary Research in Theory and Practice*, toim. Irène Deliège & Geraint A. Wiggins, 25–41. Hove & New York: Psychology Press.

Messiaen, Olivier. 1948. *Technique de mon langage musical*. Paris: Leduc.

Orton, Richard. 1992. From Improvisation to Composition. Teoksessa *Companion to Contemporary Musical Thought*, toim. John Payner & Tim Howell & Richard Orton & Peter Seymour, 762–775. London & New York: Routledge.

Rampe, Siegbert. 2007. *Bachs Klavier- und Orgelwerke. Das Handbuch* 1. Laaber: Laaber-Verlag.

Randell, Pirkko. 2009. *Isäni Jaakko Linjama. Säveltäjänä suurperheessä*. Tampere: Mediapinta.

Riemann, Hugo. 1919. *Hugo Riemanns Musik-Lexikon*. Alfred Einsteinin täydentämä 9. painos. Berlin: Max Hesses Verlag.

Salmenhaara, Erkki, toim. 1976. *Miten sävellykseni ovat syntyneet*. Helsinki: Otava.

Schmidt, Lothar. 1987. *Organische Form in der Musik. Stationen eines Begriffs 1795–1850*. Kassel: Bärenreiter.

Schulenberg, David. 1995. Composition and Improvisation in the School of J. S. Bach. Teoksessa *Bach Perspectives* 1, toim. Russell Stinson, 1–42. Lincoln, NB & London: University of Nebraska Press.

Scruton, Roger. 1997. *The Aesthetics of Music*. Oxford & New York: Oxford University Press.

Shipton, Alyn. 2004. *Handful of Keys: Conversations with Thirty Jazz Pianists*. London: Equinox.

Stechow, Wolfgang. 1953. Problems of Structure in Some Relations between the Visual Arts and Music. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 11 (4): 324–333.

Tandberg, Svein Erik. 2008. *Imagination, Form, Movement, and Sound: Studies in Musical Improvisation*. Gothenburg: University of Gothenburg.

Tenkanen, Atte. 2010. *Comparison Structure Analysis*. Annales Universitatis Turkuensis B, 327. Turku: Turun yliopisto.

Uitti, Frances-Marie. 1995. Preserving the Scelsi Improvisations. *Tempo* 194: 12–14.

Wilson, Peter Niklas. 1999. *Hear and Now. Gedanken zur improvisierten Musik*. Hofheim: Wolke Verlag.

Improvisaatio pianonsoiton alkuopetuksessa

Tässä luvussa tarkastellaan improvisaation käyttöä pianonsoiton opetuksessa, erityisesti alkuopetuksessa. Improvisaatio esittyy tässä muusikon taitojen rakentamisen työvälineenä ja henkilökohtaisen musiikki- ja instrumenttisuhteen syventäjänä. Esittelen improvisaation mahdollisuuksia jokapäiväisessä opetustyössä ja niitä hyötyjä, joita improvisaatio tuo perinteisen taidemusiikkiohjelmiston opiskeluun ja hallintaan. Opetuksessani keskityn yksilölliseen, vapaaseen improvisaatioon, jota käytetään perinteisen pianonsoiton opiskelun tukena ja syventäjänä. Alkuopetuksessa improvisaation lähtökohta on kehollinen. Improvisaation aineksina käytetään perinteisen pianonsoiton lisäksi unkarilaisen säveltäjä György Kurtágin (s. 1926) pianomusiikkikokoelmasta *Játékok* (1973, suom. Pelit tai Leikit) omaksuttuja ei-perinteisiä soittotapoja, joita ovat muun muassa klaviatuurilta soitettavat erilaiset klusterit eli sävelkimput ja glissandot.¹

Esittelen ensin lyhyesti omaa polkuani improvisaatioon soittajana ja opettajana. Sen jälkeen käsittelen alkuopetuksen improvisaatiota, sen teoreettista perustaa ja siinä käyttämiäni materiaaleja. Oppilaskuvauksen avulla esittelen käytännön improvisaatiotilanteen tunniltani. Lopussa pohdin improvisaation mahdollisuuksia musiikin perusteiden opiskelussa.

Oma polkuni improvisaatioon

Kuulun ikäpolveen, joka on saanut musiikkikasvatuksensa 1970-luvulla, ajalle tyypillisessä musiikkiopistoympäristössä.² Improvisointia ei ol-

lut opetusohjelmassa, ja *vapaa säestys* oli oppiaineena hyvin klassinen: se sisälsi lähinnä kenraalibassomerkinnoista säestämistä (nuottiin kirjoitetun bassoäänien täydentämistä harmonioilla annettujen numeromerkin-
töjen mukaisesti) ja transponointia eli musiikin siirtämistä soitettaessa eri sävellajeihin. Nykymuotoinen vapaa säestys -oppiaine teki tuloaan Sibelius-Akatemiassa mutta ei kuulunut vielä solistisen osaston opiskelijoiden opetusohjelmaan vaan koski enimmäkseen musiikkikasvatuk-
sen opiskelijoita (ks. Rikandi 2012).

Heräämiseni improvisoinnin maailmaan tapahtui ollessani Avanti!-
yhtyeen kanssa konserttimatkalla Virossa (vuonna 1987 ollessani 19-
vuotias). Jouduin kylmiltäni tilanteeseen, jossa improvisoimme kvin-
tetin kanssa konsertin päätteeksi ylimääräisen numeron (yhtye oli ns.
”Lunaire”-kvintetti eli kokoonpano oli: viulu, sello, klarinetti, huilu ja
piano). Alkuahdistuksen hellitettyä huomasin yllätyksekseni ”osaavani
improvisoida”. Soitin pianon sisältä sekä koskettimilta erilaisia ääniä ja
värikenttiä George Crumbin (s. 1929) ja Tristan Murailin (s. 1947) mu-
siikkia mukaillen. Kyseisten säveltäjien teoksia oli konserttiohjelmas-
sa, joten pysyin vankasti tutulla maaperällä. Tilanteessa minulle ilmeni,
kuinka improvisointi perustuu aina johonkin tiettyyn materiaaliin, joka
soittajien pitää hallita (vrt. Hallam 2006, 72). Tapaus oli kokemuksena
merkityksellinen ja vaikutti myöhempään opettajantyöhöni.

Toinen herääminen tapahtui opiskeluaikani jälkeen tehdessäni esi-
tystä tanssija Aki Suzukin (s. 1959) kanssa (vuosi oli 2002). Teos oli sur-
realistinen esitys buto-tanssijalle ja pianistille. Alkuperäinen ajatukseni
oli soittaa kirjoitettua musiikkia *Játékokista*, mutta improvisaatio tun-
tui vastaavan tanssin vaatimuksiin paremmin. Improvisoidessa tanssi sai
enemmän tilaa, ja saatoin pitkittää ja kehitellä aiheita ja tunnelmia Kur-
tágin tiukkamuotoisen ja aforistisen sävelkielen sijaan.

Improvisaatiokokemuksesta innostuneena aloin harjoitella erilaisia
improvisaatioon soveltuvia musiikillisia materiaaleja ja malleja: soin-
tukulkuja, sointeja, asteikkoja, värikenttiä, rytmisiä aihioita. Koin nii-
den harjoittelemisen vapauttavana, ja siitä oli välitöntä hyötyä myös
muuhun musisointiini. Improvisaation avulla tulin soittaessa tietoisem-
maksi omasta kehostani. Kehollisempi lähestymistapa oli tullut soitta-
miseeni Kurtágin musiikin innoittamana, ja improvisaatio syvensi sitä.

Mitä tietoisemmin koin kehoni, sitä helpompi minun oli soittaa ja kuulla oma soittamiseni. Musiikki resonoi kehossani ja ympäröivässä tilassa. Sain kosketuksen ehdottoman olennaiseen soittamisessa: omaan sisäiseen maailmaani. Kokemus oli hyvin yksinkertainen mutta toisaalta kokonaisvaltainen. Kehon liike, soittaminen, pianon sointi, kuunteleminen ja soiton aikana tapahtuva ajattelu sulautuivat yhdeksi olemisen ja tekemisen tavaksi, ja soittamista arvottava kritiikki siirtyi taka-alalle. Tämän kokemuksen avulla löysin uusia reittejä ja mahdollisuuksia itseni toteuttamiseen ja ilmaisuun. Improvisoinnin ja muuttuvan keho-kokemuksen myötä hyväksyin itseni paremmin ja tulini tietoisemmaksi siitä, kuka ja mikä olen muusikkona.

Improvisoinnin lisäksi soitin päivittäin Franz Lisztin (1811–1886) teknisiä harjoituksia (*Technische Studien*, S. 146, n. 1868–1880). Kyseinen kokoelma kattaa miltei kaikki Lisztin kappaleissa vastaan tulevat pianistiset haasteet yksinkertaisina teknisinä harjoituksina, jotka soiteetaan aina kaikissa sävellajeissa. Tällainen eri sävellajit läpikäyvä harjoittelutyö on ominainen jazzmuusikoille (Kantala 1998, 23–24; Hallam 2006, 71). Improvisatorinen lähtökohta avasi uuden näkökulman myös Lisztin harjoituksiin. Harjoitukset ovat hyvin meditatiivisia, samaa elementtiä toistetaan pitkään, mutta ei rutiininomaisesti vaan koko ajan hieman varioiden. Sävellajien lisäksi artikulaatiot ja voimavaihtelut ovat jatkuvassa muutoksen tilassa. Harjoitellessani käänsin huomioni suunnan kehon kautta kuuntelemiseen, kuuntelin soittoani tuntoaistini lävitse. Perinteisesti soitonopiskelussa auditiivisuus on ensisijaista ja teknisesti keskitytään hyvin paljon käsiin ja sormiin muun kehon jäädessä tarkastelun ulkopuolelle. Soittaminen on kuitenkin hyvin kokonaisvaltaista, ja pianon sointi resonoi eri puolilla kehoa. Keholähtöisemmän soittotavan löytyminen hiljensi arvottavaa sisäistä puhettani, soittotapahtumaa häiritsevää kritiikkiä. Arvioiva sanallinen ajattelu on häiritsevää ja saattaa hidastaa soittamisen ja harjoittelun tapahtumaa (Nummi-Kuisma 2010, 22; ks. myös Stern 2004; Chaffin & Imreh & Crawford 2002; Lisboa & Chaffin & Logan 2011). Koin, että kehollinen kuunteleminen vapautti soittoani soinnillisesti, avasi uuden, entistä kommunikatiivisemman keho–mieli-horisontin soittamiseeni, ja tekninen varmuuteni lisääntyi.

Kiinnostukseni laajentuessa tutustuin myös muiden säveltäjien vastaaviin harjoituskokoelmiin. Monella säveltäjällä on ”materiaalipankkeja”, joihin tutustumalla on mahdollista syventyä heidän sävelkielensä erityisyyksiin.³ Tällaiset kokoelmat sisältävät säveltäjän teoksissaan käyttämiä musiikillisia aiheita – malleja, joiden hallitseminen nopeuttaa varsinaisten kappaleiden oppimista ja ymmärtämistä. Mallien harjoittelemisen vapauttaa sekä teknisesti että musiikillisesti. Vähitellen säveltäjän musiikillinen ”sanasto” tulee tutuksi, ja sen voi hallita syvällisemmin, kun se ei ole vain ohikiitävä hetki kappaleessa. Aloin pohdita, voisinko soveltaa tätä kaikkea oppimaani ja kokemaani myös opetustyöhön.

Lapset, improvisaatio ja tutkimus

Improvisaation käsite musiikissa sisältää suuren määrän erilaisia musiikillisia tapahtumia sekä kattaa monenlaisia musiikillisia merkityksiä. Ei ole vain yhtä tapaa improvisoida, vaan improvisaatio voi olla mitä tahansa musiikillista toimintaa, joka sisältää improvisatorisen elementin. (Hallam 2006, 71; 1998, 218.) Improvisaatiota on tutkittu paljon, mutta huomattavalta osalta tutkimus on keskittynyt analysoimaan ja kuvaamaan improvisaatiota vaativana luovana prosessina ja aikuisen perspektiivistä. Monet tutkimukset (Sudnow 1978; Sloboda 1985; Pressing 1988; McPherson 1994; Berliner 1994; Sawyer 1999) ovat jäljittäneet psykologista reittiä aikuisten improvisaatiotaidon syntyyn. Muusikon kokemuksia improvisaatiosta on kuvattu monimutkaisena ja monipuolisena, psykologisena taidon rakentumisen prosessina, joka omaksutaan tyylillisten konventioiden rajoissa ja joka siten on sosiaalisesti sidoksissa tiettyyn tapaan toimia ja ajatella (Burnard 1999, 159). Luonnollisesti monet tutkimukset on tehty erityisesti jazzmuusikoiden kanssa, koska tähän genreen improvisointi liittyy jo lähtökohtaisesti (Hallam 2006, 71; 1998, 221).

Voiko siis lasten improvisaatiota lähestyä näiden aikuisten parissa tehtyjen tutkimusten näkökulmasta? Lasten ja aikuisten musiikillisessa ajattelussa on varmasti paljon yhtäläistä, mutta myös paljon eroavuuksia (Burnard 1999, 160). Ammattimaisessa musisoinnissa säveltämi-

nen ja improvisointi voidaan erottaa suhteellisen selkeästi omiksi osaluokkikseen. Lasten alkuopetuksessa nämä rajat ovat kuitenkin hyvin häilyviä, koska lasten itse tekemiä musiikkikappaleita ei useinkaan nuotinneta. (Hallam 2006, 70.) Mary Louise Serafinen (1988) tutkimukset musiikillisesta hahmottamisesta ja Howard Gardnerin (2003) työ lasten taiteellisesta ymmärtämisestä ovat myös osoittaneet, että lasten ja aikuisten taiteen ymmärtäminen ei ole samankaltaista. Aloittelevia aikuisimprovisoijia koskevat tutkimukset (ks. esim. Hargreaves & Cork & Setton 1991) eivät ole sovellettavissa suoraan lapsiin.

Useita tutkimuksia on tehty lasten spontaanista musisoinnista, toisin sanoen musisoinnista, johon lapset eivät ole saaneet lainkaan aikuisen opastusta (Cohen 1980; Pond 1981; Davies 1992; Marsh 1995; Campbell 1998; Littleton 1998; Young 2003; Paananen 2003). Tutkijat ovat korostaneet lasten spontaanin musisoinnin kinesteettistä luonnetta: lähtökohtana on usein kokonaisvaltainen kehollinen kokemus, johon kuuluu tekeminen, kuuleminen, näkeminen ja kokeminen. Kemp (1990; 1996) on väittänyt, että kehollinen kokemus määrää meidän suhdettamme musiikkiin. Hän linkittää kehollisen kokemuksen kokonaisvaltaiseen kinestesiaan, jossa keho on älykäs ja kehollinen ajattelu ilmenee aistimellisina ja emotionaalisina kokemuksina.

Improvisaatio ja luovuus

Voisi sanoa, että elämme improvisoiden. Ihminen ratkaisee jokapäiväisiä eteen tulevia ongelmiaan niin sanotun arkipäivän luovuuden (engl. *everyday creativity*) avulla (Sawyer 1999, 192). Chung ja Thurmond aloittavat klassisesti koulutetuille pianisteille suunnatun, improvisaatiota käsittelevän kirjansa ajatuksia herättävällä lauseella: ”Jos osaat puhua, osaat myös improvisoida.” (Chung & Thurmond 2007, 1.) Myös he osoittavat, kuinka jokainen meistä improvisoi jatkuvasti jokapäiväisessä elämässämme. Jokainen hetki ja tilanne on uusi, ja reagoimme siihen omalla tavallamme. Toimimme meitä ympäröivässä sosiaalisessa kontekstissa niiden sääntöjen avulla, jotka olemme elämäämme omaksuneet. Olisiko tämä jokapäiväisen elämän kokemus siirrettävissä myös musisoimiseen? Kykeneekö jokainen meistä siis improvisoimaan?

Improvisointi määritellään luovaksi toiminnaksi (Hallam 2006, 70). Mitä oikein on luovuus? Robbins (2001, 133) määrittelee luovuuden kyvyksi luoda uutta. Tämä voi tarkoittaa mitä tahansa aina uusien, ymmärrystä lisäävien ajatuksien keksimisestä musiikillisten ”teosten” luomiseen. Luovuus voi olla myös kykyä ajatella asioita yllättävältä, uudelta näkökannalta. Lapset tekevät monesti niin. Se, mikä taas koetaan uudeksi, riippuu usein tilanteesta tai vastaanottajan kokemustaustasta. Siksi luovuutta ei voikaan määritellä kattavasti, eikä voi edes sanoa täsmällisesti, mikä on luovempaa kuin jokin muu.

Kari Uusikylä esittelee Jane Piirron kanssa kirjoittamassaan luovuus-aiheisessa kirjassa niin sanotun rakentavan luovuuden kolme edellytystä. Nämä pohjautuvat amerikkalaisen psykologi Carl Rogersin (1902–1987) teoriaan ja ovat seuraavat:

1. *Avoimuus.* Avoimuus merkitsee, että olemme valmiita vastaanottamaan informaatiota ilman kaavamaisia ennakkoluuloja ja etukäteisoletuksia. Luovan ihmisen tulee sietää ristiriitoja ja epävarmuutta ja hyväksyä, ettei hän aina tiedä, mikä on totuus. Luovuus on avointa suhtautumista koko maailmaan. Mitä enemmän ihminen pääsee käsiksi sisäisiin kokemuksiinsa, sitä todennäköisemmin hän pystyy kehittämään persoonallista, rakentavaa luovuuttaan. (Uusikylä & Piirto 1999, 34–35.)

Soitonopettaja voi karttaa avoimuutta juuri takertumalla liikaa opetusohjelmiin ja viitteellisiin oppimisaikatauluihin. Lapselle pitää antaa mahdollisuus toteuttaa opettajalle usein mysteeriksi (varsinkin ensimmäisissä improvisaatioissa) jääviä omia ajatuksiaan. Vain näin voi tutustua lapsen yksilölliseen kokemusmaailmaan, hänen luovuuteensa, ja pystyä myös tukemaan sitä jokapäiväisessä soitonopiskelussa.

2. *Arvioinnin kohdistaminen vain omiin kokemuksiin.* Tuotettujen asioiden arvo riippuu vain luovasta työstä, ei muiden kiitoksesta tai moitteista. Olennaista on se, mitä yksilö itse ajattelee ja tuntee. Sitä eivät ulkopuoliset voi toiseksi muuttaa. Tämä ei silti tarkoita yläpeän ylimielistä suhtautumista muilta saatuun palautteeseen. (Uusikylä & Piirto 1999, 34–35.)

Soitonopettaja voi pidättäytyä kritisoida oppilaan suorituksia ja sen sijaan rohkaista oppilaista arvioimaan omaa työtään. Susan Burnardin mukaan arvioinnista pidättäytymisellä on rohkaiseva vaikutus lasten improvisaatioon (Burnard 1999, 162–163).⁴ Lapset ovat usein yllättävän itsekriittisiä, ja heillä on tarkka käsitys siitä, mikä olisi voinut olla paremmin. Näistä kritiikeistä tulee keskustella lapsen kanssa ja miettiä yhdessä, mihin suuntaan kannattaa seuraavaksi edetä. Joskus lapset voivat olla niin ylikriittisiä itsensä suhteen, että se aiheuttaa turhautumista. Tällöin kasvattajan velvollisuus on puuttua tilanteeseen. Jos tähtäin on aina saavuttamattomissa, lapsen motivaatio heikkenee eikä hän saa riittävästi onnistumisen kokemuksia tekemisestään. On ensisijaisen tärkeää osata nauttia onnistumisista, koska jokaisen onnistumisen jälkeen lapsen itseluottamus kasvaa (Keltikangas-Järvinen 1996, 218–220).

3. *Kyky leikkiä.* Luova ihminen tarkastelee elämän ilmiöitä monipuolisesti. Tähän liittyy kyky leikkiä ideoilla, muodoilla, väreillä ja käsitteiden välisillä suhteilla, taito muotoilla yllättäviä hypoteeseja, nähdä ongelmia ja kääntää asiat pääläelleen. (Uusikylä & Piirto 1999, 34–35).

Musiikki voidaan kaiken kaikkiaan nähdä pelinä ja leikkinä, monipuolisena elämän ilmentymänä, jossa olemassaolomme aspektien pitäisi ilmentyä mahdollisimman monipuolisesti (vrt. Kurkela 1994, 57). Viikoittaisessa opetustyössä käy kuitenkin helposti niin, että improvisointi ja muu niin sanottu vapaa soittaminen määritellään ja ohjataan aikuisen perspektiivistä – eli leikitään ja seikkaillaan, mutta aikuisen määrittelemällä ja osoittamalla tavalla. Tarkastelkaamme vaikka pieniä, alle kouluikäisiä lapsia. He saattavat lumoutua pianosta ja uppoutua soittamiseen, usein pitkäksikin ajaksi. Kun lapsilla ei ole vielä tietoa vakiintuneista odotuksista soittamisen suhteen, niin he kokeilevat, usein rajustikin, soittimen mahdollisuuksia. Sen sijaan että aikuiset tällöin kannustaisivat lasta hulluttelemaan ja leikkimään soittimella tai jopa osallistuisivat soittamiseen, he saattavat kuitenkin pyytää lasta lopettamaan ”rämpytämisen”. Kieltämällä oma-aloitteisen soittamisen osoitamme lapselle, että on olemassa ”oikeaa” ja ”vääää” (arvokasta ja vähemmän arvokasta) soittamista.

Halutessaan kontrolloida ja samalla auttaa lapsen oppimisen prosessia opettaja tulee asettaneeksi leikkimiselle säännöt. Lasten tapa oppia ja leikkiä on kuitenkin erilainen kuin aikuisten. Lasten toiminnassa on aikuisten näkökulmasta katsottuna aimo annos kaaosta ja jopa anarkiaa. Olisiko lasten mahdollista säilyttää tällainen avoin ja vapaa suhde soittamiseen? Voisivatko he pitää annoksensa lapsenmielisyyttä vai täytyykö heidän kasvaa pieniksi aikuisiksi? Olisiko meidän opettajien annettava oppilaiden soittaa välillä vähän rosoisemmin ja rohkeammin? Onko niin, että loppuun asti hiominen saattaa joissakin tapauksissa kaventaa musiikin ilmaisuvapautta ja -voimaa?

Kyky leikkiä on ihmisen kehitykselle tärkeää. Lapsi opettelee elämää leikin avulla. Leikin puuttuminen varhaislapsuudessa näkyy monin tavoin ihmisen persoonallisuudessa. Selvimmin se ilmenee luovuuden puutteena ja psyykkisten voimavarojen vähäisyytenä. Ennen kaikkea se ilmenee kyvyttömyytenä rakentaa mielikuvia ja käyttää niitä psyykkisessä työssä ja psyykkisen tasapainon ylläpitämisessä. (Keltikangas-Järvinen 1996, 106.) Luova työskentely on siis paitsi hauskaa, myös hyödyllistä. Se vahvistaa meitä kestämaan koettelemuksia ja tulevia pettymyksiä.

Miten improvisaatiot syntyvät käytännössä

Pianonsoiton alkuopetuksessa käyttämäni improvisaatio on vapaata improvisaatiota, jonka lähtökohta on liikkeessä. Kokenut muusikko voi vapaassa improvisaatiossa hyödyntää musiikillista kokemustaan ja ammentaa aineksia musiikillisesta idiomivarastostaan. Pianonsoittoharrastuksen alussa olevilla lapsilla musiikillinen kokemus ja idiomivarasto ovat kuitenkin hyvin rajoittuneita. Opettajan tehtävä onkin tarjota soittamisen materiaaleja ja auttaa oppilasta improvisaation alkuun. Itse käytän materiaalina aluksi Kurtágin *Játékok*-kokoelman kappaleista tuttuja, ei-perinteisiä soittotapoja. Myöhemmin pianonsoittotaidon kartuttua tulee mukaan myös muuta aineistoa.

Improvisaation opettamisessa lähtökohtana tulisi nähdäkseni olla itse oppilas ja hänen erityinen maailmansa. Opettajan tehtävä on ”ava-

ta portti”, auttaa oppilasta tulemaan tietoiseksi omista mahdollisuuksistaan. Laajasta näkökulmasta katsoen myös jokainen sävelletyn kappaaleen esittäminen on omalla tavallaan improvisaatiota. Näin voi sanoa erityisesti silloin, kun esittäjä antaa mahdollisuuden jonkin ennen kokemattoman tai suunnittelemattoman esiin tulemiselle.

Varhaisen soitonopetuksen ensimmäiset improvisaatiot syntyvät vuorovaikutuksessa. Siinä toimitaan mielestäni hyvin konkreettisella tavalla neuvostopsykologi Lev Vygotskyn (1896–1934) esittelemällä ”lähikehityksen vyöhykkeellä” (esim. Vygotsky 1982). Opettajan tehtävä on toimia osaavampana asiantuntijana, joka tukee oppilasta ja saattaa hänet improvisaation alkuun. Improvisoinnin lähtökohta voi olla luonnonilmiö, väri, kertomus tai tarina, tapahtuma, ihminen, satuolento tai eläin, mikä vain oppilasta innoittaa. Oppilaiden omia sanoja kannattaa kuunnella ja tarrtua heidän omiin kertomuksiinsa, koska ne nousevat heidän omasta kokemusmaailmastaan. Usein hyvin jokapäiväiset, konkreettiset aiheet saattavat inspiroida hauskoja improvisaatioita: esimerkiksi iltapäivä Linnanmäellä, uudet talvikengät tai *Idols*-ohjelma televisioista. Myöhemmin, kun improvisoinnin idea on sisäistetty, oppilaat pystyvät tekemään improvisaatioita itsekseen, toisin sanoen vuorovaikutuksessa itsensä kanssa.

Toisinaan lapset ovat hyvin arkoja keksimään mitään. Tällöin pyrin rajaamaan tehtävää. Jos kyseessä on tarina, johdattelen soittajaa alkuun kyselemällä: Onko päähenkilö eläin vai ihminen? Jos hän on eläin, niin mikä eläin? Tapahtuuko tarina sisällä vai ulkona? Suomessa vai ulkomailla? Mikä on vuoden- tai vuorokaudenaika? Onko päähenkilö yksin vai onko tarinassa useita henkilöitä?⁵ Kysymysten avulla lapsi kerää johdantolankoja kertomusta varten. Pyrin tarttumaan oppilaan omiin sanoihin ja houkuttelemaan hänen mielikuvitustaan vapautumaan. Useimmiten ainoastaan kertomuksen aloittaminen on ongelma, ei varsinainen keksiminen. Kun lapsi ymmärtää, että hän pystyy keksimään kertomuksia, hän ymmärtää samalla improvisoinnin idean.

Juuri tehtävän tiukka rajaaminen usein vapauttaa oppilaita pääsemään improvisoinnin alkuun.⁶ Rajat vapauttavat ja kohdentavat luovaa toimintaa. Aivot tarvitsevat virikkeitä ja rohkaisua käytännön luovuuteen. Lapsi tarvitsee rohkaisua, jotta hän kykenee leikkimään ideoilla,

muodoilla ja väreillä ja uskaltaa kääntää totutut tavat pääläelleen. Tämä edellyttää psykologista turvallisuutta (Uusikylä & Piirto 1999, 34–35).

Improvisoinnin voi aloittaa myös soittamalla yhdessä oppilaan kanssa. Yhdessä voi esimerkiksi leikkiä kysymys–vastaus-leikkiä pianolla. Opettaja soittaa pieniä aiheita, joihin lapset vastaavat. Leikin voi aloittaa parin äänen eleistä, ja sitä voi laajentaa vähitellen pitempiin fraaseihin. Kysymys–vastaus-leikki, kuten yleensäkin improvisaatio, vahvistaa muistia, ja yhdessä tekemällä oppiminen kartuttaa vähitellen musiikillista materiaalivarastoa (Hallam 2006, 78). Opettaja voi soittamalla luoda maisemia, joissa oppilas kulkee tai joihin tämä voi soittaa erilaisia tapahtumia tai eläimiä. Soittamalla voi myös hahmotella vuorokauden kulkua, luoda tarinoita ja kertomuksia. Improvisaatiot voivat luonnollisesti olla myös ”pelkkää” musiikkia eli musiikkia ilman mitään ulkopuolista ohjelmaa.

Kokemukseni mukaan useimmat pienet lapset ovat hyvin innokkaita improvisoimaan. He improvisoivat luonnostaan lauluja ja loruja, ja improvisoinnin aspekti on yleensä mukana myös leikin maailmassa. Jotkut lapset ovat kuitenkin soitonopetustilanteessa arkoja, koska he pelkäävät soittavansa ”väärin”. Yhdessä opettajan kanssa soittaessaankin he haluavat matkia mahdollisimman tarkasti ja täydellisesti opettajan soittoa. Tämä vaihe menee kuitenkin vähitellen ohi, kun heidän itseluottamuksensa kasvaa. Juuri improvisoimalla lapset voivat vapautua oikein soittamisen liiasta vaatimuksesta, joka useimmiten on meidän aikuisten (toki suurelta osalta tiedostamattamme) asettamaa ja jota usein siivittää virheiden tekemisen pelko. Lapset oppivat yhdessä tekemällä ja reagoimalla muiden oppilaiden, itsensä ja opettajan soittoon.

Improvisaatiot voivat syntyä myös yhteissoittotilanteissa toisten oppilaiden kanssa esimerkiksi ryhmätunneilla. Yhdessä improvisointi kehittää vuorovaikutusta, kuuntelemisen taitoa, sosiaalisia taitoja ja musiikillista kommunikaatiota. Susan Hallamin mukaan yhdessä soittaessaan lapset oppivat reagoimaan toistensa soittoon, vaihtamaan ideoita, neuvottelemaan sekä arvostamaan ja kunnioittamaan toisiaan. Improvisointitilanteissa oppilaat oppivat toisiltaan ja kouliintuvat myös arvioimaan omaa osaamistaan. (Hallam 2006, 85–89.) Yhteissoittotilanne vaatii opettajalta totuttelua ja ryhmädynamiikan ymmärtämistä sekä

oppilaiden huolellista ohjeistusta ja organisointikykyä. Opettajan tehtävä on luoda sellainen oppimisympäristö, jossa myös ujut oppilaat tuntevat olonsa turvalliseksi ja hyväksytyksi.

Matti – tulkinnasta tekniikkaan

Seuraavaksi esittelen oppilaani Matin avulla käytännön improvisaatio-tilanteen pianotunnilta. Hänen kanssaan työskennellessäni kirjoitin muistiinpanoihini näin:

Matti on 9-vuotias ja yhteisiä opettaja–oppilas-kuukausia meillä on takana vasta kolme. Kysyin häneltä tunnin aluksi, oliko viikon varrella tapahtunut jotain mieleenpainuvaa. Hän kertoi innostuneena olleensa Linnanmäen huvipuistossa, josta kaikkein päällimmäisenä mieleen oli jäänyt Kammokuja, kummitusjunan kaltainen tunneli, jossa junalla ajamisen sijasta kävellään pimeitä käytäviä pitkin. Kammokuja oli täynnä pelottavia yllätyksiä: katosta saattoi pudottautua suuri hämähäkki tai pimeydestä saattoi yhtäkkiä kuulua kirkunaa. Aloimme yhdessä miettiä, voisiko Kammokujaa kuvata soittamalla. Kysyin häneltä, mistä päin pianoa hänen mielestään löytyvät pelottavimmat äänet. Hänen mielestään ne löytyivät bassorekisteristä. Tästä alkoi Kammokuja-improvisaation kehittely. Ehdotin Matille, että hän kokeilisi, miten soittamalla bassorekisteristä löytyisi pelottavaa ja hiljaista äänimaailmaa. Hän aloitti soittamalla hiljaisia klustereita. Ehdotin, että hän soittaisi niiden väliin hiljaista muminaa muistuttavaa ääntä sormilla: kädet olivat kuin hämähäkit, jotka juoksentelivät koskettimilla.

Kun lähtötunnelma oli näin luotu, kysyin, mitä ääniä ”kammoilun” lisäksi kuului. Matti vastasi, että omien kenkien kopina, oma hengitys ja sydämen syke. Mietimme, miten askelten ääntä tai sydämen syketä voisi kuvata pianolla. Askelten äänet pysähtelivät, ja sydämen syke pompotteli kiihtyvästi. Matti päätyi ratkaisuun, että askeleet ja sydämensyke vuorottelivat. Hän soitti ne vuorottelevina, eri rekistereistä soitetuina yksittäisten äänien jatkumoina. Tämän vaiheen jälkeen ensin keskustelimme, mitä ovat ne yhtäkkiset pelottavat äänet, jotka saavat sydämen lyömään kovemmin ja hiukset nousemaan pystyyn. Tähän Matti valitsi linnun kirkunaa muistuttavat riitaiset pariäänet ylärekiste-

ristä. Kun olimme kehittäneet nämä improvisaatioissa käytettävät materiaalit, Matti alkoi rakentaa improvisaatiosta omaa versiotaan. Hän sai Kammokujan kotitehtäväksi, ja seuraavalla viikolla tavatessamme hän soittikin omanlaisensa version tunnilla keksittyjä materiaaleja käyttäen. Kehittelimme improvisaatiota eteenpäin, pohdimme sen muotoa ja tässä tapauksessa erityisesti improvisaation kokonaismuotoa, jotta Kammokuja olisi nimensä veroinen pelottelukappale. (KJ.)

Tätä improvisaatiota työstäessään Matti oppi joukon uusia asioita musiikin perusteista, pianonsoitosta ja myös musiikin kokonaismuodosta. Yksittäisenä musiikillisena materiaalina hän harjoitti peruspulssin ja vapaamman soiton yhdistämistä. Motoris-teknisesti mielenkiintoinen, uusi soittotapa oli hämähäkkimäisesti vaeltavat kädet kammoilussa. Matti itse havainnoi, kuinka kevyesti käsien piti soittaa, jotta ne voivat vaeltaa koskettimilla mahdollisimman vapaasti ja nopeasti. Toisaalta kirkunaa muistuttavissa dissonoivissa pariaanissa ranne oli stabiloitava ja kämmen pidettävä tiukasti koossa ja sormet tikkusuorina, jotta käsivarsi kykeni siirtymään paikasta toiseen mahdollisimman nopeasti ja iskevästi.

Improvisaatiota harjoitettaessa keskitytään toisenlaisiin tehtäviin kuin tarkasti kirjoitettuihin pianokappaleisiin tutustuttaessa. Improvisaatioissa kiinnostuksen kohteena on soittotapa, se *minkälainen* ääni tai ele halutaan ja *miten* soitetaan. Sävellyksenomaisia, pitkällä aikavälillä syntyviä improvisaatioita työstettäessä pyritään vähitellen tarkentuvaan, yksityiskohtaisempaan mielikuvaan siitä, miltä soiton pitäisi kuulostaa. Työskentelytapa korostaa oppilaan omaa prosessia ja kehitystä. Pienet kysymykset, kuten ”Onko käsivarsi kevyt vai raskas?” tai ”Soititko nopeasti vai hitaasti?”, auttavat oppilasta hahmottamaan soittotapaa.

Matti oli kuvauksien kirjoittamisen aikaan soittanut pianoa vasta kolme kuukautta, eikä soittaminen ollut vielä ekonomista. Yrittäessään soittaa rytmisesti ja motorisesti tarkkuutta vaativia kappaleita hän monien poikien tavoin käytti liikaa voimaa. *Kammokuja*-kappaleen luomisprosessilla oli Matin soittoon inspiroiva ja vapauttava vaikutus. Juuri voiman säätelyyn auttoi nimenomaan ”kammoilusoitto” eli soitto, jossa ”kädet olivat kuin koskettimistolla juoksentelevat hämähäkit”. Matti sai prosessin aikana elämyksen, että hän pystyy soittamaan sormillaan nopeasti. Hän myös oivalsi, kuinka kevyesti pianoa voi soittaa. Tämä

kokemus–oivallus-prosessi auttoi häntä omaksumaan uusia soittotapoja, ja samalla hän oppi paljon lisää pianon soittamisen käsityöstä. Elämys, jonka hän sai nopeasta soittamisesta, kantaa motivaationa pitkälle. Elämyksen ja oivalluksen kautta oppiminen on luonteva toiminnallisen omaksumisen tie.

Improvisoinnista musiikin perusteisiin

Vapaan improvisaation edetessä alan opettaa oppilailleni myös musiikin teoreettisia perusteita improvisaation avulla. Aloitamme sävelten välisistä intervalleista, jotka harjoitellaan koskettimiston hahmotusta lisäävinä sormiharjoituksina. Intervallien soittamisen tarkoitus on tutustuttaa oppilaita musiikillisiin ilmiöihin, eräänlaisiin perussoluihin, kehittää ”musiikillista korvaa” sekä korvan, käden ja silmän yhteistyötä. Lisäksi tarkoitus on tarjota työkaluja musiikillisten rakenteiden ymmärtämiseen sekä antaa materiaalia improvisaatioihin ja sävellyksiin.

Tutustuminen aloitetaan useimmiten sekunti-intervallista, ja vähitellen käymme kaikki kahden sävelen väliset intervallit läpi yksi kerrallaan. Intervallit soitetaan useilla sormipareilla ja aluksi valkoisilta koskettimilta. Kädet harjoitetaan erikseen ja yhteen, rinnakkais- ja vastaliikkeessä. Kun sormet alkavat totella ja tarttuvat oikea-aikaisesti oikeisiin ääniin, soittotapoja voi alkaa varioida. Soitamme intervallit erilaisilla artikulaatioilla: *staccato*, *marcato* ja *tenuto*, myös *legato* mahdollisuuksien mukaan. Myöhemmin ”ketjutamme” intervallit. Ketjuttaminen tarkoittaa tässä sitä, että intervalleja soitetaan peräkkäin niin, että seuraava intervalli alkaa samasta sävelestä, johon edellinen päättyy. Ketjutetut intervallit harjoitellaan myös kahden sävelen kaarilla, peräkkäin, erilaisissa tempoissa ja rytmeissä. Kaaria soitettaessa ranne sukeltaa ensimmäisellä äänellä alas ja paino siirretään ”pohjassa” toiselle äänelle, jolla käsi taas kevennetään ja nousee ranne edellä ylös.⁷

Aloitamme intervallien soiton pianon valkoisilta koskettimilta, koska aloittelevalle se on helpointa. Oppilaat voivat esimerkiksi laskea, montako valkoista kosketinta jää intervallin äänien väliin. Näin käsi oppii etäisyyksiä. Intervalleja tutkitaan kuuntelemalla ja tunnustelemalla. Kuulemalla pyritään havainnoimaan, miltä intervalli kuulostaa, minkä

luonteinen se on. Kehoa kuunnellen tunnustelemme, miltä ote tuntuu kädessä ja miten intervalli resonoi kehossa. Erottelemme vähitellen ns. pienet ja suuret, puhtaat ja ylinousevat intervallit ja tarkastelemme, miten ne koskettimistolle asettuvat. Seuraavaksi työstettävistä omista kappaleista etsitään harjoitellut intervallit.

Kun intervallit ovat tulleet riittävän tutuiksi, niistä tehdään improvisaatioita. Yleensä keskitymme intervalli-improvisaatioissa vain yhteen intervalliin kerrallaan. Intervallit karakterisoituvat, ja niiden avulla voi tutustua erilaisiin väreihin. Yksi oppilaiden suosikkitehtävistä on soittaa terssejä valkoisilta koskettimilta, ”terssipinkoissa”, molemmilla käsillä yhtä aikaa eli nelisointuina. Ne kuulostavat hienolta ja selvästi puhuttelevat oppilaan harmoniakorvaa. Nelisointu voidaan soittaa myös ”aaltoina” eli murrettuina. Tällöin pianotekniseksi haasteeksi nousee käsien välisen *legaton* löytyminen eli peräkkäisten sävelten sitominen sulavasti toisiinsa siirryttäessä yhden käden sormilta toisen käden sormille. Toinen suuren suosion saavuttanut intervalli on riitasointuiselta kuulostava tritonus, josta saa oivan kauhukappaleen.

Intervalleista työskentely jatkuu luontevasti sointuihin. Erilaiset soinnut opetellaan samalla tavalla kuin intervallit. Kolmisointuja soitetaan ensin valkoisilla koskettimilla rakentamalla sointu jokaiselle sävelasteikon asteelle. Näin tutustutaan duuriasteikon sointuihin. Niistä pyritään heti erottamaan duurikolmisointu, mollikolmisointu ja vähennetty kolmisointu. Vähitellen opetellaan itse rakentamaan soinnut eri pohjasävelille.

Piano on harmoniasoitin. Pianistin on luontevaa pyrkiä ymmärtämään sointujen funktioita eli sointutehoja alusta saakka. Heti, kun lapset pystyvät soittamaan pieniä melodioita, pyrimme myös soinnuttamaan ne. Ensin säestän heitä itse, mutta niin pian kuin he kykenevät, he saavat itsekin opetella soinnuttamaan ja säestämään pieniä kappaleita. Lapset opettelevat soittamaan tuttuja lastenlauluja kuulonvaraisesti. Kuulonvarainen soittaminen vahvistaa lasten kokemusta musiikin jatkuvuudesta. Säestyksiä varten opettelemme sointutehoista ensin toonikan (duuriasteikon I asteelle rakentuva kolmisointu) ja dominantin (V asteen sointu) ja sitten subdominantin (IV asteen sointu). Pienten lasten kanssa käytän sointutehoista musiikkivalmennuksesta tuttuja man-

sikka- (I), mustikka- (V) ja lakka- (IV) nimityksiä. Ne painuvat mieleen paremmin kuin abstraktit nimet. Omassa työpaikassani lapset ovat usein olleet kanteleryhmässä ennen pianotuntien aloittamista. Kanteleryhmässä he opettelevat perustehot marjojen nimillä, ja onkin luontevaa jatkaa samoilla tutuilla termeillä. Kun lapset omaksuvat helpot säestykset, heillä on mahdollisuus opetella laaja ohjelmisto lastenlauluja. Lapset innostuvat, kun huomaavat osaavansa kuulonvaraisesti soittaa tuttuja kappaleita ja vielä soinnuttaakin ne.

Kadenssien soittaminen liittyy harmonioiden ymmärtämiseen. Opittuaan soinnuttamaan kappaleita oppilaat oppivat vähitellen myös tunnistamaan kappaleista kadensseja eli lopukkeita. Tämä on mielestäni luonnollinen tapa oppia ymmärtämään kadensseja ja niiden musiikillisia tehtäviä. Musiikkiopistojen tasovaatimuksiin liittyvät, muista musiikillisista yhteyksistä irrallaan opetetut kadenssit jäisivät helposti monelle lapselle abstraktioiksi. Oppilailla on taipumus opetella ne ulkoa ilman, että he ymmärtävät yhteyttä soivaan musiikkiin. Omassa opetussessani oppilaat saavat kadenssien ulkoa opettelemisen sijaan soinnuttaa jonkin tutun laulun, joka soitetaan eri sävellajeissa.

Harmonioiden opettelu on osa improvisointia. Erilaisia sointusäestyksiä ja melodioita voi improvisoida ja transponoida väliDominanttisointujen avulla eri sävellajeihin. Lapset voivat myös itse rakentaa melodioita, soinnuttaa ne ja tehdä näin vähitellen omia kappaleita. Soinnuttaminen lähestyy vapaan säestyksen oppiaineen ainesisältöjä.⁸

Improvisaation ja leikin avulla voi opettaa myös ”sävellyksen” alkeita. Seuraavaksi kuvaan lyhyesti yksinkertaisen esimerkin avulla, miten pieni pianokappale voi syntyä. Tässä esimerkissä otan lähtökohdaksi lorun tai runon.⁹ Loru opetellaan ensin. Tämän jälkeen edetään seuraavasti:

1. Sanotaan loru yhdessä
2. Lorusta poimitaan rytmi
3. Rytmi taputetaan
4. Rytmi sanotaan rytmitavuilla
5. Rytmitavut nuotinnetaan
6. Rytmillem keksitään melodia
7. Melodia lauletaan/solmisoidaan (käytän relatiivista solmisatiota joidenkin oppilaitteni kanssa)

8. Melodia soitetaan pianolla
9. Melodia soinnutetaan

Jokainen vaihe toistetaan niin monta kertaa, että se on varmasti omaksuttu tai ymmärretty. Vasta sitten siirrytään seuraavaan vaiheeseen. Vaihe vaiheelta syntyy pieni pianokappale. Kappaletta voi sitten kehittää eteenpäin ja varioida. Samalla voi myös tutustua sen muotoon. Edellä esitetyn kaavan mukaisesti voi opetella muitakin musiikin perusteisiin liittyviä asioita. Sävellysharjoitus lisää nuottien luku- ja kirjoitusvalmiutta. Harjoitus on kuin peli tai leikki, jonka avulla opetellaan uusia taitoja.

Yhteenveto

Ammattimaisessa musisoinnissa voidaan säveltäminen ja improvisointi erottaa suhteellisen selkeästi omiksi osa-alueikseen. Lasten alkuopetuksessa nämä rajat ovat hyvin häilyviä, koska kappaleita ei useinkaan nuotinneta. Improvisaatioiden ottaminen osaksi opetusohjelmaani on muodostunut erittäin antoisaksi. Lapset oppivat improvisoinnin avulla monia sellaisia taitoja, jotka nuotinnettuun musiikkiin tukeutuen olisi mahdollista ottaa ohjelmistoon vasta useiden vuosien päästä. Improvisaation avulla olen myös itse oppinut ymmärtämään lasten ajattelua ja toimintaa sekä kunnioittamaan heidän loputonta luovuuttaan. Improvisaation avulla olen oppinut sekä oppimisen prosesseista että opettamisesta paljon enemmän kuin alun alkaen olisin uskonutkaan.

Viitteet

¹ *Játékok* on avantgardistinen, pedagogisesti ja taiteellisesti merkittävä kokoelma pianokappaleita, ja se sisältää uusia tapoja lähestyä pianonsoiton opetusta. Kokoelma koostuu kahdeksasta kirjasta, joissa on yhteensä useita satoja kappaleita. Sen erityispiirteenä on lähestyä pianonsoittoa keholähtöisesti, kokemuksellisesti ja kokonaisvaltaisesti. (Junttu 2010, 13; Cavaye 1998, 17.)

² Aloitin opintoni Tampereen Konservatoriossa (musiikkikouluosastolla) 6-vuotiaana vuonna 1974 ja ammattiopinnot (samassa oppilaitoksessa, ammattiosastolla) 15-vuotiaana vuonna 1984. Sibelius-Akatemian Solistiselle osastolle (nyk. Esitävän säveltaiteen osasto) pääsin opiskelemaan vuonna 1987 ollessani 19-vuotias.

³ Esimerkiksi György Kurtág: *Játékok* (1. kirja: harjoitukset, ks. Kurtág 1973), Johannes Brahms: *51 Übungen* (Brahms 2009), Béla Bartók: *Mikrokosmos* (Bartók 1961).

⁴ Aikuisten improvisaation yhteydessä vastaavasta asenteesta ks. myös Huovinen & Manneberg 2013; Huovinen & Tenkanen & Kuusinen 2011.

⁵ Tämä improvisaatiotapa muistuttaa ns. tarinasäveltämistä (ks. esim. Hakomäki 2005; 2013).

⁶ ”Vähemmällä enemmän” on tärkeä periaate myös Kurtágin musiikissa. Hänellä on *Játékokissa* useita kappaleita, jotka koostuvat vain yhdestä ”äänestä”. Esimerkkejä ensimmäisistä kirjasta ovat *Preludi ja valssi C:stä* ja *C-äänien yölaulu*.

⁷ Kahden äänen kaaret ovat yksi pianotekniikan tärkeistä perussoluista. Kaaria soittaessa liitetään samaan motiivin kuuluvat, kaarella sidotut kaksi ääntä yhteen yhdellä sulavalla liikkeellä. Esimerkiksi Liszt aloittaa skaalojen harjoittelun juuri kahden äänen kaarilla laajassa teknisten harjoitusten kokoelmassaan. (Ks. tarkemmin Liszt 1983.)

⁸ Musiikkiopistoissa opiskelevien oppilaiden edistymistä seurataan soittotunneilla sekä säännöllisten esiintymisten ja tasosuoritusten välityksellä. Pianonsoiton perustasuoritukset (PT 1, 2 ja 3) suoritetaan musiikkiopiston perusasteella. Tasosuorituksia voi tehdä pianonsoiton lisäksi myös ns. vapaan säestyksen oppiaineessa. (SML 2005.) Vapaa säestys on luovan ilmaisun yhdistämistä muusikon perustaitojen hallintaan. Oppiaineena se on monimuotoinen, moniarvoinen sekä oppilaan tarpeisiin mukautuva. Keskeisiä taitoja ovat musiikin peruselementtien sekä musiikin yleisten ilmiöiden ymmärtävä hallinta, joka ilmenee kykynä luoda tai toistaa musiikkia ilman kirjoitettua tekstuuria. Vapaata säestystä voi opiskella instrumentilla, jolla voidaan tuottaa melodia ja moniääninen säestys yhtäaikaaisesti. (SML 2006.)

⁹ Liikkumaan (ja säveltämään) innostavia loruja löytyy esimerkiksi Elina Pullin (2004) kirjasta *Loruloikkaa!*.

Lähteet

Nuottiaineisto

- Bartók, Béla. 1961. *Album Zongorára*. Budapest: Editio Musica.
- Brahms, Johannes. 2009. *51 Übungen für Klavier*. Urtext. Henle: München.
- Kurtág, György. 1973. *Játékok I*. Budapest: Editio Musica.
- Liszt, Franz. 1983. *Technische Studien für Klavier*. Osat 1–3, toim. Imre Mezö. Budapest: Editio Musica.

Opetusmuistiinpanot

Itä-Helsingin musiikkiopisto, Roihuvuori, Helsinki, syyskuu 2007. (KJ)

Materiaali kirjoittajan hallussa.

Internetlähteet

Junttu, Kristiina. 2010. *Vauhdin hurmaa ja liikkeen hiljaisuutta koskettimilla. György Kurtágin Játékok-kokoelman inspiroima pedagoginen näkökulma pianonsoiton alkuopetukseen*. Sibelius-Akatemian DocMus-osaston kehittäjäkoulutuksen mukaisen tohtorintutkimuksen kirjallinen loppuraportti. Helsinki: Sibelius-Akatemia, http://www.junttu.net/_/_/raportti.html. (Sivuilla käyty 14.10.2014.)

Rikandi, Inga. 2012. *Negotiating Musical and Pedagogical Agency in a Learning Community: A Case of Redesigning a Group Piano Vapaa Säestys Course in Music Teacher Education*. Studia Musica 49. Helsinki: Sibelius-Akatemia, <http://ethesis.siba.fi/files/nbnfife201208076281.pdf>. (Sivuilla käyty 14.10.2014.)

SML (Suomen musiikkioppilaitosten liitto). 2005. Piano. Tasosuoritusten sisällöt ja arvioinnin perusteet. Helsinki: SML, <http://www.musicedu.fi/fi/musiikinopetus/tasosuoritukset/kosketinsoittimet>. (Sivuilla käyty 14.10.2014.)

SML (Suomen musiikkioppilaitosten liitto). 2006. Pianon vapaa säestys. Tasosuoritusten sisällöt ja arvioinnin perusteet. Helsinki: SML, <http://www.musicedu.fi/fi/musiikinopetus/tasosuoritukset/kosketinsoittimet>. (Sivuilla käyty 14.10.2014.)

Julkaisemattomat lähteet

Cohen, Veronica W. 1980. *The Emergence of Musical Gestures in Kindergarten Children*. Julkaisematon väitöskirja, University of Illinois at Urbana-Champaign.

Hakomäki, Hanna. 2005. *Tarinasäveltäminen – uusi musiikkiterapian malli ja käytännöt*. Musiikkiterapian pro gradu -tutkielma, Jyväskylän yliopisto.

Kantala, Jarkko. 1998. *Improvisointi pianopedagogiikan osa-alueena*. Musiikkikasvatuksen pro gradu -tutkielma, Sibelius-Akatemia, Helsinki.

Kirjallisuus

Berliner, Paul F. 1994. *Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation*. Chicago: The University of Chicago Press.

Burnard, Pamela. 1999. Bodily Intention in Children's Improvisation and Composition. *Psychology of Music* 27 (2): 159–174.

Campbell, Patricia. 1998. *Songs in their Heads: Music and Meaning in Children's Lives*. Oxford: Oxford University Press.

Cavaye, Ronald. 1998. ”Játékok”: The Games of György Kurtág. *Piano Journal* 55 (19): 17–23.

Chaffin, Roger & Imreh, Gabriela & Crawford, Mary. 2002. *Practicing Perfection: Memory and Piano Performance*. Mahwah & London: Lawrence Erlbaum Associates.

Chung, Brian & Thurmond, Dennis. 2007. *Improvisation at the Piano: A Systematic Approach for the Classically Trained Pianist*. Los Angeles: Alfred Publishing.

Davies, Coral. 1992. Listen to My Song: A Study of Songs Invented by Children Aged 5 to 7 Years. *British Journal of Music Education* 9 (1): 19–48.

Gardner, Howard. 2003. *Frames of Mind: The Theory of Multiple Intelligences*. New York: Basic Books. Ilmestyi alun perin 1983.

Hakomäki, Hanna. 2013. *Storycomposing as a Path to a Child's Inner World: A Collaborative Music Therapy Experiment with a Child Co-Researcher*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.

Hallam, Susan. 1998. *Instrumental Teaching: A Practical Guide to Better Teaching and Learning*. Oxford: Heinemann Educational Publishers.

– – –. 2006. *Music Psychology in Education*. London: Institute of Education, University of London.

Hargreaves, David J. & Cork, C. A. & Setton, Tina. 1991. Cognitive Strategies in Jazz Improvisation: An Exploratory Study. *Canadian Journal of Research in Music Education* 33: 47–54.

Huovinen, Erkki & Manneberg, Avigail. 2013. Imitation, Interaction and Imagery: Learning to Improvise Drawing with Music. *Arts and Humanities in Higher Education* 12 (2–3): 284–298.

Huovinen, Erkki & Tenkanen, Arte & Kuusinen, Vesa-Pekka. 2011. Dramaturgical and Music-Theoretical Approaches to Improvisation Pedagogy. *International Journal of Music Education* 29 (1): 82–100.

Keltikangas-Järvinen, Liisa. 1996. *Hyvä itsetunto*. Juva: WSOY.

Kemp, Anthony. 1990. Kinaesthesia in Music and Its Implications for Development in Microtechnology. *British Journal of Music Education* 7 (3): 223–229.

– – –. 1996. *The Musical Temperament: Psychology and Personality of Musicians*. Oxford: Oxford University Press.

Kurkela, Kari. 1994. *Mielen maisemat ja musiikki*. Helsinki: Sibelius-Akatemia, Musiikin tutkimuslaitos.

Lisboa, Tânia & Chaffin, Roger & Logan, Topher. 2011. A Self-study of Practice: Words versus Action in Music Problem Solving. Teoksessa *Proceedings of the International Symposium on Performance Science 2011*, toim. Aaron Williamson & Darryl Edwards & Lee Bartel, 517–522. Utrecht: The European Association of Conservatoires.

Littleton, Danette. 1998. Music Learning in Children's Play. *General Music Today* 12 (1): 8–15.

Marsh, Kathryn. 1995. Children Singing Games: Composition in the Playground? *Research Studies in Music Education* 4 (1): 2–11.

McPherson, Gary. 1994. Improvisation: Past, Present and Future. Teoksessa *Musical Connections: Tradition and Change. Proceedings of the 21st World Conference of the International Society for Music Education, Held in Tampa, Florida, USA*, toim. Heath Lees, 154–162. [Reading]: ISME.

Nummi-Kuisma, Katarina. 2010. *Pianistin vire. Intersubjektiiäinen, systeeminen ja psykoanalyttinen näkökulma virtuoosietydin soittamiseen*. Studia Musica 43. Helsinki: Sibelius-Akatemia.

- Paananen, Pirkko. 2003. *Monta polkua musiikkiin. Tonaalisen musiikin perusrakenteiden kehittyminen musiikin tuottamis- ja improvisaatiotehtävissä ikävuosina 6–11*. Jyväskylä Studies in Humanities 216. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Pond, Donald. 1981. A Composer's Study of Young Children's Innate Musicality. *Bulletin of the Council of Research in Music Education* 68: 1–12.
- Pressing, Jeff. 1988. Improvisation: Methods and Models. Teoksessa *Generative Processes in Music: The Psychology of Performance, Improvisation and Composition*, toim. John Sloboda, 129–178. Oxford: Clarendon Press.
- Pulli, Elina. 2004. *Loruloikkaa! Liikkumaan innostavia loruja*. Helsinki: Tammi.
- Robbins, Stephen P. 2001. *Organizational Behavior*. Upper Saddle River, NJ: Prentice-Hall.
- Sawyer, Keith R. 1999. Improvised Conversations: Music, Collaboration and Development. *Psychology of Music* 27 (2): 192–205.
- Serafine, Mary Louise. 1988. *Music as Cognition*. New York: Columbia University Press.
- Sloboda, John. 1985. *The Musical Mind: The Cognitive Psychology of Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Stern, Daniel N. 2004. *The Present Moment in Psychotherapy and Everyday Life*. New York & London: Norton.
- Sudnow, David. 1978. *Ways of the Hand: The Organisation of Improvised Conduct*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Uusikylä, Kari & Piirto, Jane. 1999. *Luovuus. Taito löytää, rohkeus toteuttaa*. Jyväskylä: PS-kustannus.
- Vygotsky, Lev. 1982. *Ajattelu ja kieli*. Käänt. Klaus Helkama & Anja Koski-Jännes. Espoo: Weilin+Göös. Ilmestyi alun perin 1934.
- Young, Susan. 2003. The Interpersonal Dimension: A Potential Source of Musical Creativity for Young Children? *Musicae Scientiae* 7 (1 suppl.): 175–191.

Improvisoitua musiikkia suomalaisessa undergroundissa 2000-luvulla

Kun pääsee siihen että se kuulostaa todella hyvältä niin sit ei halua vain päästää siitä irti, vaan haluaa sen tallentuvan. Että, niin. Haluaa tehdä sen musiikin tavallaan olemassa olevaksi, kulttuuriin.

Roope Eronen, 29.5.2007. (RE.)¹

Tutustuin improvisoituun musiikkiin 2000-luvun alkupuolella Turussa järjestetyissä *Tulipesä*-illoissa. Näitä improvisoidun ja kokeellisen musiikin iltoja järjestettiin alun perin Mansikkapaikka-nimisessä kahvilassa, Turun Kirjakahvilassa sekä myöhemmin Dynamo-klubilla. Improvisaatiomusiikissa minua viehätti sen esityshetkeä korostava luonne. Musiikkiesityksen ainutlaatuisuus ja katoavuus tuntui korostuvan äärimmilleen, ei vain puheen tasolla vaan myös omassa kuulijakokemuksessani. Musiikki, jolla ei olisi jälkeinpäin muistamista ohjaavaa tai ennakkosensuuroitumiseen valmistavaa käsikirjoitusta, tuntui ajatuksen tasolla sitoutuvan nyt-hetkeen vankemmin. Oli vapauttavaa ottaa vastaan ennalta määrittelemätön äänimateriaali ja päästää se saman tien menemään.

Kuulemassani improvisoidussa musiikissa äänimateriaali hahmottui dynamiikan ja sointivärien vaihteluiden kautta. Esityksissä ei tunnuttu nojattavan mihinkään selkeästi tunnistettavaan musiikkityyliin, vaan muoto hahmottui kuulijalle pääosin dynamiikkaa havainnoimalla. Esitykset olivatkin eräänlaisia äänen materiaalisuuden tarkasteluun pysäyttäviä hetkiä, sillä tärkeää ei ollut vain se, mitä soitetaan, vaan myös se, millä soitetaan. Instrumentit olivat esittäjästä riippuen akustisia tai sähköisiä. Oli myös perinteisen soitinkäsityksen ulkopuolelle jääviä äänilähteitä: siansorkkia, soittorasioita, lastenleluja, tietokoneita ja itsetehtyjä soittimia.

Vähitellen ymmärsin, että esityshetken ensiarvoisuuden rinnalla tallentamisella ja tallenteiden julkaisulla oli genressä tärkeä merkitys. Henkilökohtaista kuulijakokemustani vasten ajatus improvisaatiomusiikin tallentamisesta hämmensi tuolloin minua. Tallentamisen ja julkaisemisen muotokin vaikutti varsin epäyhtenäiseltä: joitakin esityksiä tai sessioita tallennettiin, toisia ei. Jotkin tallenteet julkaistiin sellaisinaan, kun taas toisia saatettiin käsitellä huomattavastikin. Niitä pilkottiin osiksi ja valitut osat nimettiin. Nämä kappaleet – tai ”biisit”, kuten tätä artikkelia varten haastatellut henkilöt niitä kutsuivat – julkaistiin eri sessioista valittujen kappaleiden kanssa albumiksi. Tallenteille jäi myös paljon materiaalia, jopa kokonaisia sessioita, joita ei milloinkaan julkaistu.

Tässä luvussa tarkastelen joitakin aspekteja tallentamisen ja julkaisemisen merkityksestä mainitussa improvisoidun ja kokeellisen musiikin kentässä. Aiemmassa artikkelissa olen käsitellyt tarkemmin biisien rakentamista improvisoidun musiikin ”skenessä” (Kaikko 2010). Kirjoitusteni taustalla ovat kesän 2007 tienoilla käymäni keskustelut kuuden improvisoijan kanssa. Haastateltavistani Roope Eronen (s. 1982) ja Tero Niskanen (s. 1982) ovat molemmat soittaneet muun muassa Avarus- ja Maniacs Dream -yhtyeissä sekä tehneet sooloimprovisaatioita. Onerva (s. 1976; haastateltava esiintyy valitsemallaan nimimerkillä) on improvisoinut Päivänsäde-kokoonpanossa, jossa myös Jaakko Tolvi (s. 1982) ja Niko-Matti Ahti (s. 1976) ovat soittaneet. Tolvi on soittanut myös Rauhan Orkesterissa, Lauhkeat Lampaat -duossa sekä Pymathonissa ja Sir Triossa muiden muassa enimmäkseen sooloimprovisaatioita tekevän Topias Tiheäsalon (s. 1978) kanssa. Joillain improvisoijilla on takanaan hajanaista musiikkikoulutusta tai bändikokemusta ja jopa musiikin ammattiopinnot, toisaalta joukossa on myös eräs, joka kertomansa mukaan on aloittanut musisoimisen nimenomaan tekemällä ääniä instrumenteilla ja sävellysohjelmilla ja arvioinut jälkeensä sen olleen improvisaatiota. Improvisaatioksenen ulkopuolella heillä on muitakin musiikkiyhteyksiä, kuten Jaakko Tolvilla yhtye Pöllöt ja Niko-Matti Ahdilla yhtyeensä Kiila.

Keskusteluissa näiden kuuden improvisoijan kanssa nousi esiin kysymys tallentamisesta ja tallenteiden julkaisemisesta sekä improvisaatiotermin käytännöllisyydestä. Omat suoralinjaiset ”miksi ja miten” -häm-

mästelyni saivat keskusteluissamme vahvistusta ja nivoutuivat kysymyksiin improvisaatiomusiikin arvottamisesta, muusikoiden henkilökohtaisten ja kollektiivisten tavoitteiden suhteista sekä undergroundin kirjoittautumisesta traditioon ja soittajien suhteesta vapaan improvisaatiomusiikin kaanoniin.

Kirjoittaessani improvisoidusta musiikista suomalaisessa marginaalissa, olen valinnut termin ”underground” sen sijaan, että käyttäisin esimerkiksi ”alakulttuuri”-termiä. Birminghamin yliopiston Centre for Contemporary Cultural Studies -yksikössä 1970-luvulla kehitetty alakulttuuriteoria on alun perin luotu nuorisotutkimuksen tarpeisiin, ja sen soveltaminen kuvaamaan toimijuutta nyt puheena olevassa marginaalisessa kulttuurikentässä vaikuttaisi hieman kömpelöltä.² Nimityksenä ”underground” sopii paremmin kuvaamaan aikuisten toimijuutta marginaalissa: marginaalista ei välttämättä kasvetta ulos, toisin kuin alakulttuuriteorian luokkasidonnaista vastarintaa ja sopeutumista korostava näkemys antaa ymmärtää. Undergroundille on ominaista tietty sykliisyys tai pulssittaisuus, jolloin tekijöiden toiminnan aktiivisuus vaihtelee vuosien aikana. Tästä osoituksena on myös haastateltavieni toiminta vuoden 2007 jälkeen. Muutaman näennäisen hiljaiselovuoden jälkeen skene on aktivoitunut ja haastateltavista muiden muassa Niko-Matti Ahti, Jaakko Tolvi ja Topias Tiheäsalo ovat olleet perustamassa Himerayhdistystä, joka järjestää marginaalisen musiikin konsertteja.³ Haastateltavat itsekin käyttävät termejä ”skene” ja ”underground” puhuessaan toiminnastaan.

Suomalaisella undergroundilla on historiallinen ulottuvuutensa, jota on jonkin verran käsitelty kirjallisuudessa.⁴ Kokeellisen musiikin marginaalin virkeää toimintaa on nimitetty suomalaisessa mediassakin⁵ ”uudeksi suomalaiseksi undergroundiksi” kokeelliseen musiikkiin ja elokuvaan keskittyvän *Avanto*-festivaalin yhteydessä. Vertailukohdaksi tämänkaltaisissa nimityksissä asettuu Turussa ja Helsingissä 1960–1970-luvuilla esiintynyt aktiivinen kokeellinen marginaalinen toiminta, joka siis nähdään ”vanhana suomalaisena undergroundina”. Kokeellisuutta ei kuitenkaan enää 2000-luvulla tarvitse nähdä undergroundin määrittävimpänä piirteenä. Esimerkiksi Atte Häkkinen (2013) on käyttänyt termiä ”underground-kulttuuri” kuvaamaan

yleisemmin toimintaa, joka tapahtuu perinteisten markkinointikanavien ulkopuolella. Tässä luvussa undergroundilla tarkoitetaan juuri monipuolista, instituutioiden ulkopuolella tapahtuvaa omaehtoista kulttuuritoimintaa. Underground ei ole suljettu kenttä, vaan sillä on kytköksensä kaikkeen muuhun kulttuuriin. Siihen lukeutuvat erilaiset omaehtoiset tekemisen muodot musiikin, kuva- ja näyttämötaiteen sekä kirjallisuuden piirissä. Sen sisällä on kokeellisuutta painottavien skenejen lisäksi vuosikymmenien aikana syntyneitä ilmiöitä ja traditiota ylläpitävää toimintaa.

Vapaan improvisaatiomusiikin historiallista taustaa

Improvisoidun musiikin piirteisiin suomalaisessa undergroundissa kuuluu kirjoittautuminen ulos musiikkityylejä määrittävistä normeista ja samanaikainen eri musiikkityyliin tarjoamien aineiden hyödyntäminen improvisaatioiden äänimateriaalina. Vaikka osa improvisoivista muusikoista näkeekin musiikkinsa genreluokituksia pakenevana, yhteistä heille on nimenomaan tekemisen tapa tai asennoituminen, ei niinkään soiva lopputulos. Vaikutteita folkista, psykedeliasta, free jazzista, krautrockista ja konemusiikista on kuultavissa improvisoidussa musiikissa, vaikkei se varsinaisesti kiinnity näihin genreihin. Uutta etsivällä asenteellaan se lukeutuu undergroundin kokeilevimpiin musiikin tekemisen muotoihin.

Musiikkityyleistä irrottautuvalla asenteellaan suomalainen underground-improvisaatio kytkeytyy niin sanottuun eurooppalaiseen vapaaseen improvisaatioon, jonka tekijöistä eristyneesti englantilaiset Derek Bailey (1930–2005) ja Edwin (Eddie) Prévost (s. 1942) ovat myös teoretisoineet musiikkiaan pohtien improvisaation käsitteen sisältöä ja improvisoivan toiminnan tarkoitusta (Bailey 1992; Prévost 1995; 2001). Samaan aikaan, kun eurooppalaiselle vapaalle improvisaatiolle alkoi 1980-luvulla muodostua historiankirjoitusta, vapaa improvisaatio alkoi vähitellen saada lisää arvostusta myös Euroopan ulkopuolella: esimerkiksi uuden musiikin säveltäjille ja uudesta musiikista kiinnostuneille suunnattu yhdysvaltalainen julkaisu *Perspectives of New Music*

(1962–) käsitteli improvisaatiota sävellysmetodina ja kulttuurina vuosina 1982–1986 julkaistuissa numeroissaan. Populaarimusiikin julkaisuista muun muassa englantilainen *The Wire Magazine* (1980–) on muovannut genreä keskeisellä tavalla,⁶ ja nykyään internetissä esimerkiksi EFI-sivustot (*European Free Improvisation Pages*)⁷ kokoavat alan toimijoita yhteen.

Musiikintutkimuksen kohteeksi vapaa improvisaatio, niin jazzissa kuin muussakin improvisoidussa musiikissa, on noussut 1990-luvulta alkaen erityisesti Yhdysvalloissa, Kanadassa ja Isossa-Britanniassa. Englantilainen Matthew Sansom (1997) on tehnyt väitöstyönään laadullisen selvityksen musiikillisista merkityksistä vapaassa improvisaatiossa. Sen mukaan tämän musiikin merkitykset ovat löydettävissä psykoanalyttisin metodein improvisojien luovaa kokemusta koskevasta puhunnasta. Englantilainen Peter Elsdon (2001; 2013) on tutkinut pianisti Keith Jarrettin vapaata improvisaatiota, ja yhdysvaltalainen David Borgo (1999) on keskittynyt tarkastelemaan musiikillisia tekniikoita, suhteita ja vuorovaikutuksia koskevia neuvotteluja vapaan improvisaation esityksissä ja niistä tehdyissä tallenteissa käyttäen dynamiikan ja synergian käsitteitä (ks. myös Borgo 2007). Kanadalainen Julie Smith (2001) puolestaan on tutkinut improvisaatiota erityisenä kulttuurin niin sanottua *fallogosentristä*⁸ järjestystä rikkovana toimintana. Musiikintutkimuksen kentällä vapaata improvisaatiota tutkivilla tuntuukin useimmiten olevan henkilökohtainen improvisaatioon liittyvä intressi, sillä monet improvisaatiotutkijoista ovat itse myös improvisoijia.

Eurooppalainen vapaa improvisaatio on 1960-luvun alussa muotoutunut improvisaatiomusiikin genre, joka on saanut vaikutteita 1950-luvun improvisaatioliikehinnästä sekä jazzissa että länsimaaisessa taidemusiikissa. Noiden vuosikymmenten aikana improvisaatio musisoimisen muotona ja sävellystekniikkana vahvistui uudelleen länsimaaisessa musiikkikulttuurissamme. Erityisesti 1960-luvulla, joka usein nähdään yksilön vapautumista ja vaikutusmahdollisuuksia korostavana aikana, improvisaatio oli kulttuuri- ja sosiaalipoliittiseen liikehdintään kytkeytynyt voimakas ja vahva uuden ilmaisun etsimiskeino. (Lewis 1996; Belgrad 1998; Monson 2007; Riikonen 2000).⁹ Hannu T. Riikonen (2000) on lisensointityössään nimittänyt vuosikymmentä ”mo-

dernin improvisaation” vuosikymmeneksi, ja yhdysvaltalainen kulttuurintutkija Daniel Belgrad (1998) kutsuu toisen maailmansodan jälkeistä aikaa ”spontaaniuden mentaliteetin” kulttuuriksi.

Euroopassa 1960-luvun puolivälissä muotoutuneen vapaan improvisaatiomusiikin taustalla oli yhtäältä taidemusiikin avantgarde ja erityisesti vaikutteet yhdysvaltalaisilta kokeellisilta säveltäjiltä, kuten John Cage (1912–1992) ja Morton Feldman (1926–1987). Tähän traditioon liittyvät myös taidemusiikin piirissä esitetyt avantgardemanifestit, joiden kokeellisuuden ihanteiden (ks. Tiekso 2013) voidaan nähdä vaikuttaneen myöhempään improvisaatiomusiikkiin. Toisaalta eurooppalaisen vapaan improvisaatiomusiikin syntyyn vaikutti myös yhdysvaltalainen free jazz, joka rantautui Eurooppaan afroamerikkalaisten muusikoiden tavoittellessa vastaanottavaisempaa yleisöä ja tasa-arvoisempaa yleisösuhdetta (ks. esim. Jenkins 2004a; 2004b). Euroopassa suuren vaikutuksen aikaansaivat esimerkiksi Ornette Coleman (s. 1930), Cecil Taylor (s. 1929), Albert Ayler (1936–1970), Don Cherry (1936–1995) ja Art Ensemble of Chicago, vaikkakin yleisöltä jäi usein tunnistamatta free jazzin politisoituminen Yhdysvalloissa osaksi kansalaisoikeustaistelua. (Lewis 1996; Jenkins 2004a.)

Euroopassa vapaa improvisaatio politisoitui kommentoimaan vallitsevia hierarkioita ja konventioita taiteen ja kulttuurin kentällä kytkeytyessään sekä jazziin että taidemusiikin avantgardeen. Muusikot sekoittivat eurooppalaisia kansanmusiikkityylejä taide- ja populaarimusiikkiin, ja erityisesti Britanniassa vapaa improvisaatio irtautui yhä enemmän tyylisidoksista ja keskittyi henkilökohtaisten musiikillisten muotojen etsimiseen muun muassa kitaristi Derek Baileyn, kosketinsoittaja Steve Beresfordin (s. 1950), rumpali John Stevensin (1940–1994), rumpali Edwin (Eddie) Prevost’n, pasunisti Paul Rutherfordin (1940–2007) sekä saksofonistien Trevor Watts (s. 1939) ja Evan Parker (s. 1944) soitannoissa. Britanniassa vapaaseen improvisaatioon alkoi tulla afroamerikkalaisten vaikutteiden rinnalle vaikutteita eteläafrikkalaisesta musiikista. Osa brittiläisistä muusikoista pyrki toisaalta välttelemään jazzin elementtejä ja alkoi tutkia erilaisia soittotekniikoita, soittajien välistä vuorovaikutusta ja musiikillisen muodon rakenteiden rikkomista (mm. elektroakustinen kollektiivi AMM sekä Spontaneous Music Ensemble).

Improvisaatioliikeh dintä muuallakin Euroopassa heijasti samanlaisia muutoksia. Free jazz -genressä korostui amerikkalaisena vaikutteenä täydelliseen rajoitteista vapautumiseen pyrkivä estetiikka, ja samaan aikaan muodostui toisenlainen, eri kulttuurien musiikkien elementtejä yhdistävä jazzin haara, jota on nimetty ECM-tyylik si.¹⁰ Jenkins (2004a, li; 2004b, 323) kutsuu tätä haarautumista ”eurooppalaisen improvisaation polarisoitumiseksi” ja kirjoittaa, kuinka näiden avantgardea ja jazzia kommentoivien osapuolien asenne esti niiden yhdistymisen. Vapaan improvisaatiomusiikin keskiössä on toiminut muun muassa 1969 perustettu saksalainen Free Music Production -levymerkki. Sen vanavedessä syntyi Keski-Eurooppaan festivaaleja, kuten Total Music Meeting (1968–) ja Workshop Freie Musik (1969–). Ilmoituksensa mukaan Free Music Production (FMP) pyrkii säilyttämään toiminnassaan laadukkaan ja ei-populaarin linjansa ja on järjestänyt Berliinissä festivaaleja talvisin ja kesäisin aina 2000-luvulle asti.¹¹

Ilmaukset ”haarautuminen” ja ”polarisoituminen” antavat eurooppalaisen vapaan improvisaation kentän muotoutumisesta jokseenkin kielteisen kuvan. Vastakkainasettelusta ja epäyhtenäisyydestä kertoviin kuvauksiin sisältyy piilotettuna näkemys siitä, että musiikin kentän ja todellisuuden olisi oltava (tai sen toivottaisiin olevan) helposti määriteltävissä ja siitä kerrottavan *tarinan* yhtenäinen ja helposti sommiteltavissa. Ehkäpä eurooppalaisen vapaan improvisaation genren määrittelemistä vaikeuttaa se, että musiikin valtakulttuurin osana se tuli jossain mielessä yhtenäisen tiensä päähän ja siirtyi vähitellen haarautuen marginaaleihin.¹² Tätä arviota on mahdollista pohtia siirryttäessä tarkastelemaan juuri näitä nimenomaisia marginaaleja. Tässä luvussa esiteltävä improvisaatiomusiikin skene suomalaisessa undergroundissa on yksi noista haaroista. Lisäksi on muistettava, että tässäkin muotoutuva kuva suomalaisesta improvisoidun musiikin skenestä on vain yksi monista mahdollisista.

Improvisaatio kokemuksena

Improvisoidun musiikin moninaisuus heijastuu siitä käytetyissä nimityksissä. Derek Bailey (1992, 83) totesi jo aikanaan, että "[v]apaasti improvisoitu musiikki, jota vaihdellen kutsutaan 'totaaliseksi improvisaatioksi', 'avoimeksi improvisaatioksi', 'vapaaksi musiikiksi' tai ehkä useimmiten vain yksinkertaisesti 'improvisoiduksi musiikiksi', kärsii – ja toisaalta nauttii – sekavasta identiteetistä, johon sen lokeroimisen vaikeuskin viittaa."¹³

Haastatteleman improvisoijat puhuvat kuitenkin keskenään "soittelemisesta", ja "improvisaatio" onkin käytössä lähinnä toimintaa ulospäin selittävänä terminä. Improvisaatio koetaan keskinäisessä keskusteluissa jossain määrin toiminnasta etäännyttäväksi, kömpelöksi ja jopa vitsikkääksi nimitykseksi.

Olen ylipäättään astunut jossain määrin avarampaan käsitteelliseen tilaan eli vaikka mä aina puhun improvisaatiosta ja se on mielessä, niin en välttämättä määritä enää tekemisiäni sillä sanalla. Esimerkiksi musiikkia tehdessä "menen soittamaan" ja se on se päällimmäinen sana, oli se musiikki mitä tahansa. En tiedä mistä se muutos johtuu, mutta jos joku soittaisi mun puhelimeen ja sanoisi että "Mennäänkö improvisoimaan?" niin ajattelisin, että "Oho?". Se tarjous ei olisi kauhean houkutteleva, koska se kuulostaa tylsältä, mutta jos joku soittaa puhelimella ja sanoo että "Mennäänkö soittamaan?" niin mä sanon et mennään ja mua kiinnostaa että mitäköhän nyt tapahtuu. (NMA.)

Kuten Niko-Matti Ahti tässä kuvailee, yleisnimitys "improvisaatio" ei välttämättä riitä alkuunkaan selittämään muusikon henkilökohtaisia tavoitteita musisoinnissa. Se on silti joissain tilanteissa käyttökelpoinen. Tero Niskanen kuvaa, miten toimintaa on asiaa ennestään tuntemattomille luontevinta selittää "improvisaatio"-termin avulla. Se auttaa ikään kuin tekemään laajemmin ymmärrettäväksi sellaista, mikä soittajille itselleen on henkilökohtaista ja pienessä ryhmässä jaettua:

[J]os siitä puhuu muiden ihmisten kanssa, niin se on oikeastaan aika sama, mutta silloin sitä yrittää vaan varmistaa. Kai sitä niinku yleensä

kutsutaan, et tää on se virallinen nimitys. Sit se on semmonen mihin on helppo turvautuu, että se sentään löytyy sanakirjasta, vähän semmonen. Että onneksi se on yhteistä [naurahtaa], koska se on itselle tai koska se on niin pienen ryhmän omaa kuitenkin suurimman osan ajasta. Että sitä on aina välillä vaikea muistaa, että ”tää on isosti yhteistä myös”. Että tää on olemassa myös mun vanhemmille, jotka ei oo koskaan kuulutkaan mitään tällasta. Eikä halukaan [naurahtaa]. (TN.)

”Improvisaatio”-termin käyttö ei ole kuitenkaan vain luonteva tapa selittää toimintaa ulospäin, vaan se sisältää myös toisenlaisen arvokkuuden vaateen kuin ”soittelemisen”. Sana ”soitella” antaisi varmasti asiaa tuntemattomalle hyvinkin erilaisen kuvan siitä vakavuudesta, millä improvisoijat tekemiseensä suhtautuvat. ”Improvisaatiosta” puhumalla on voimauttava vaikutus, vaikka se osoittautuukin tutkimuksessa vaikeasti määriteltäväksi termiksi.

Käsitteen jääminen avoimeksi ei ole sinänsä yllättävää, sillä improvisoidun toiminnan tarkka määrittelemisen on periaatteellisessa ristiriidassa tällaisen toiminnan määrittelemättömyyttä korostavan perusajatuksen kanssa. Tämä käsitteellinen ongelma on tullut usein esiin improvisaation noustessa yhä enemmän tutkimuskohteeksi eri taiteenaloilla. Esimerkiksi tanssintutkija Ann Cooper Albright (2003) ilmaisee pelkonsa siitä, että improvisaation muoto saattaa vahingoittaa, kun se typistetään staattisiin merkityksiin ja sille suoritetaan ”ruumiinavaus”. Toisaalta hän katsoo tutkijoiden ja tekijöiden yhteiseksi tehtäväksi löytää improvisaatiokokemuksesta kirjoittamiselle oikeanlaista ”kehikkoa ja sävyä”, sillä improvisaatiosta vaikeneminen olisi hänen mukaansa kuolettava teko. (Albright 2003, 260–261.)

Käsitteellisen liikkuvuuden tunnustaminen on nähdäkseni nimenomaan se perusasenne, jonka ansiosta improvisaatio voi säilyttää elävyytensä tutkimuskäsitteenä samoin kuin suhteensa jatkuvassa liikkeessä olevaan kulttuuriin. Käsite on häilyvä ja kontekstisidonnainen, ja sen joutuu pakostakin määrittelemään eri tavoin. Sitä ei tule jäähdyttää vain yhteen kontekstista riippumattomaan merkitykseen. Improvisaation käsite lopultakin aina palaa ja jää kontekstin ja määrittelijänsä haltuun. Liikkuvuus on sen olemus. Bailey (1992, 83) kirjoitti osuvasti käsitteen määrittelemättömyydestä: ”Tämä on loogista vapaasti improvisoidulle

musiikille, johon toimintana liittyy liian monenlaisia soittajia, liian monenlaisia suhtautumisia musiikkiin ja jopa liian monenlaisia käsityksiä siitä, mitä improvisaatio on, jotta sen voisi sisällyttää yhden nimityksen alle.”¹⁴

Improisoitu musiikki ei ole sitoutunut tiettyyn soivaan tyyliin tai kuulokuvaan, musiikilliseen muotoon tai instrumentteihin vaan improvisaatioon metodina, musiikin tekemisen menetelmänä.¹⁵ Siinä tavoitellaan uusia äänien yhteyksiä. Sen arvottamiseen ei ole valmista mittataulukkoa, ja niinpä sekä improvisoijat että kuulijat joutuvat haapulemaan sanoissaan yrittäessään arvottaa esityksiä. Hyvää improvisaatiota ei tunnisteta täsmällisten musiikillisten piirteiden avulla vaan subjektiivisempien kokemuksellisten piirteiden kautta:

– – siinä kuuluu kaikki jotenkin semmonen keskittyminen ja läsnäolo ja se toimii hyvänä kokonaisuutena. Siinä on joku semmonen, että se kuulostaa ihan mahtavalta ja se on ehkä jo vähän karannut käsistä ja ihmettelee, että miten on saanut jotain tommosta aikaan. (RE.)

Tällainen kuulijan asemaan jälkikäteen asettuminen on esiintyjälle mahdollista tietenkin vain tallenteiden kautta.

Topias Tiheäsalo niveltää improvisaation arvottamisen sekä yleisön jäsenen että soittajan kokemukseen hetkessä, ja puhuu siitä, miten nuo kokemukset voivat olla keskenään hyvinkin ristiriitaiset. Jokin muusikolle soitossa nopeasti ohimenevä hetki saattaa kuulijan mielessä jo yksinään tehdä esityksestä heikon tai vahvan. Soitannon persoonallisuus sekä soittajan vakava asennoituminen musiikkiin tekevät esityksestä merkittävän:

Arvottaminen on kaikkein vaikein asia, joskin sen mä teen aika automaattisesti ja selkeesti jaotellen et oli hyvä ja vähä heikompi suoritus. Siis sekä oman että muiden soiton. Mutta sitten on tosi vaikee lähtee sanomaan, että miksi se oli hyvä tai huono. Se liittyy siihen koko taidekäsitykseen, esteettiseen näkemykseen ja vähä kaikkeen. Tietysti [improvisaation arvo liittyy usein siihen], et jos kokee et tapahtuu oikeesti siinä hetkessä jotain ja se tulee siitä henkilöstä tai niistä henkilöistä, jotka soittaa. Ei niin, että ne soittaa jotain oppimaansa tai toistaa muiden musiikkia. (TT.)

Improvisoiijien puheessa risteävät painotukset yksilökeskeisyydestä ja yhteisöllisyydestä. Toiminta on tekijöilleen merkityksellistä yhtäältä oman luovuuden ja muusikkouden rakennuspohjana ja toisaalta yhtenä sosiaalisen kanssakäymisen muotona. Improvisaatio sitoo tekijöitään yhteen myös ystäväpiirikokemuksena, jolloin se on tapa olla yhdessä ja korostaa nimenomaan yhteisöllisyyttä. Improvisoitua musiikkia voi tehdä myös vierailumielessä ja tuoda näin jotain uutta toisella elämänalueella tapahtuvaan ilmaisuun, kuten Onerva kertoo improvisaatiomusiikin vaikutuksesta omaan runouteensa:

Onerva: Mä en ole varsinainen soittaja, vaan olen jotenkin toisten kautta tässä. Oma taiteenlajini on jossain muualla. Olen todennut, että improvisaatiosoittaminen on hirveän hyödyllistä taiteilijuudelleni, sille toiselle taiteenlajille.

HK: Millä tavalla se on [hyödyllistä]?

Onerva: Se harjoittaa ristiriidan ja avoimuuden käytön kykyä. Tai se auttaa – – [S]e vaikuttaa mun runoilijan poetiikkaan avaavasti, monipuolistavasti. Että tulee tietoiseksi muodon monimuotoisuuden mahdollisuudesta. Tietty sen kielen on hyvin paljon vaikeampaa olla epälineaarista, mutta kuitenkin se jotenkin harjaannuttaa sitä havaintoa, rakenteita ja hahmottamista.

HK: Mitä ristiriita ja avoimuus tarkoittaa?

Onerva: Sitä on tosi vaikea sanoa sen tarkemmin, se on just täsmälleen noin hapuilevaa sen asian ajatteleva. Ei sillä oikein tuon analytyttisempää muotoa ole mulle. Paitsi kun katson henkilöhistoriaani taaksepäin, niin musta oikeasti näyttää siltä, että se on aiheuttanut jonkun muutoksen tai tukenut jotain muutosta. En tiedä onko. Kyllähän monien taiteenlajien edustajia silleen vierailemassa. Niin, onks se tässäkin tyypillistä? Mut en ehkä osaa sanoa siit sen paremmin. (O.)

Musiikin tekeminen muidenkin kuultavaksi

Tallenteiden ja julkaisujen merkitys improvisoidun musiikin skenesä liittyy muun muassa oman luovuuden kokemuksen dokumentointiin. Eronen kertoo kokeneensa improvisoinnin aloittamisen ja tallentamisen ”vapauttavana purkauksena” turhauduttuaan bändisoitossa

toiston onnistumisen tärkeyteen ja oikein muistamisen vaatimukseen. Ryhtyessään ”soittamaan mitä mieleen tuli”, kuten hän itse asian muotoilee, ensin duona Niskasen kanssa ja myöhemmin isompana porukkana Avaruksessa, hän kertoo kokeneensa improvisoinnin ”vapauttavana ja innostavana”. (RE.) Tallenteissa oma tekeminen konkretisoituu, ja niitä julkaisemalla tavoitetaan useampia ihmisiä kuin keikoilla:

No alkuun halus vaan saada paljon aikaan semmosta musiikkia, mitä halus tehdä ja niin muittenkin kuuluville. Tuoda sen puolen ittestänsä esiin, mikä oli ollu ehkä vähä piilossa. Mul ei oo mitään et sitä ei vois nauhottaa tai niin. Tuntuu, että soittaa kuitenkin muille ihmisille aika paljon. (RE.)

Tallentaminen liittyy kiinteästi oman musiikillisen historian säilyttämiseen ja tukee näin muusikkoutta. Sooloimprovisaatiota enimmäkseen tekevä, ammatillisen muusikonkoulutuksen saanut Tiheäsalo sitookin tallentamisen nimenomaan harjaantumiseen soittajana vaikeudessa painotakaan tallenteiden merkitystä soittamaan opettelussa:

Tiedän monia, jotka tekee sillai ja on nimenomaan opetellu soittamaan sen kautta, jotta kuulee miten on soittanu. Oon kuullu myös sellasia väittämiä, että eihän sitä pysty muuten opettelemaan, ellei tiedä mitä soittaa. Mut silloin siihen väittämään sisältyy se, et sen, et tietää, miten soittaa, niin sen pystyy löytämään niistä tallenteista. Kun taas mun ajatuksena on, et sen pitäis löytyä myös ihan siitä soittohetkestä. Mutta totta kai, veikkaanpa et jokainen, joka on joskus improvisoinut vähääkään tietää, mitä siinä parhaimmillaan tapahtuu, ja silloin ehkä hukkaa itseään aika paljon. Siitä on varsinkin jälkikäteen vaikeaa sitten enää sanoa, et mitä tuli tehtyä. Mutta kuitenkin mä en usko niin vahvasti sen tallenteen voimaan. Kyl mä ymmärrän et niit käytetään, mutta et tosiaan, jos se on sit se päämäärä, niin se on sit mulle niinku outoa. (TT.)

Tallentamiseen ja tallenteiden julkaisemiseen liittyy myös historiallistava aspekti. Improvisoidun musiikin genreen ja kokeelliseen undergroundiin kirjoittautuminen tapahtuu julkaisemalla äänitteitä ja levittämällä näin tietoa omasta improvisaatiotavasta. Yksi tallentamisen ja julkaisemisen syistä onkin musiikin äänitetraditioon kytkeytyminen –

oman paikan löytäminen ja sen osoittaminen muille. Ahti pohtii tallentamisen merkitystä tradition kannalta:

Mä en tiedä miten paljon improvisoijia on improvisaation kaanonissa, jotka ei ois levyttäny. Tai siellä on varmaan tarunhohtosia kaanonisaolijoita, jotka on tarunhohtosia, koska ne ei ikinä levyttäny. Mut sen lisäksi uskon, et nykyään jos ei tee tallenteita, niin tuskin siitä taiteilijuudesta tulee mitään taloudellisesti – poliittisesti, tai ehkä sosiaalisesti just ja just – mutta sitten jää pieneen piiriin mahdollisesti. Mutta kyllä mä edelleen arvostan pelkästään sen vastustamisen idean vuoksi tietysti jo pelkästään sitä. Aina ei pidä tuotteistuu, ainakaan ennen kuin on valmis tai haluaa –. Mut sitten taas tietynlaisen taiteilijuuden kannalta mä ymmärrän, että se tuotteistuminen on myös taitoa ja siis kykyä ja kaikkea tämän tyyppistä. (NMA.)

Kun improvisaatio on olemisen ja vaikuttamisen tapa, niin julkaistut improvisaatiotallenteet toimivat myös taloudellisella ja sosiaalisella tasolla käyntikortteina, joiden avulla on mahdollista mainostaa itseään: ”tällaista improvisaatiota minä teen”. Keikkoja on näin helpompi saada ja ansaita ainakin jonkin verran elantoa. Taloudelliset näkökulmat muodostuvat varmastikin yhdeksi ”pakotteeksi” ja tekevät tallenteiden julkaisemisesta mielekästä. Ahti asettaa keskustelussamme kuitenkin realistisia rajoja mahdollisuudelle hankkia toimeentuloa improvisaatiolla:

Monet elää sillä, mitä ne kutsuu improvisoiduksi musiikiksi. Eli voi mun mielestä elantoon tavoitella. Mut elanto on sitten käsitteenä eri asia kuin taloudellinen hyöty, joka alkaa sitten jo lähestyä kieltä, missä se merkitsee voittoa tai monien elantoa tai että ostaa autoja ja taloja ja kaikkea tällaista. – Varmaan harvoissa paikoissa ja harvoissa tilanteissa se varmaan käy semmoseen. En osaa sanoa muuta. Voi, voi sillä tehdä elantonsa, mutta se on aikamoinen promille, joka ikäänku saa sen etuoikeuden tai jotka sen työllään hankkii. Miten ikinä se tapahtuu-kaan. (NMA.)

Tuotteistumisen ja taloudellisen hyödyn suhde improvisaation kentällä on samankaltainen kuin muissa vaihtoehtoisissa musiikkiskeneissä. Omakustanteet ja pienkustanteet ovat 2000-luvulla saaneet entistä

vahvemman tai ainakin näkyvämmän aseman vaihtoehtoisena julkaisu- ja levittämismuotona äänitteiden tuottamisen ja levittämisen helpottuessa internetin myötä. Improvisoidun musiikin tuotteistaminen tapahtuikin pääasiallisesti omaehtoisena toimintana suurten kaupallisten rakenteiden ulkopuolella, ja improvisaatiota julkaisevat vakiintuneen aseman saavuttaneet levy-yhtiötkin ovat lopulta varsin pieniä. Vakiintuneita levy-yhtiöitä ovat esimerkiksi saksalaiset ECM (1969–) ja FMP (1969–) sekä englantilaiset Incus Records (1970–) ja Emanem (1974–). Seuraavaa tuotannon tasoa (kohti pienempiä levy-yhtiöitä ja levymerkkejä kuljettaessa) edustavat esimerkiksi sellaiset uudemmat toimijat kuten tanskalainen Intuitive Records tai yhdysvaltalainen Locust Music. Suomalaisessa undergroundissa vapaan improvisaatiomusiikin tuotanto on pääasiassa omakustanteista, ja se tapahtuu useimmiten omakustannelevymerkkien nimien alla. Suomalaiset Pohjoisten kukkaisten äänet (POK) ja Lal Lal Lal samoin kuin vaikkapa hollantilainen Whistle Along Records julkaisevat omakustanteina improvisoitua musiikkia. Muodoltaan toiminta vaikuttaa pienyritystoiminnalta, mutta ainakaan mainitut suomalaiset merkit eivät ole virallisessa yrittysrekisterissä. Oman musiikin kustantamisen lisäksi siis kustannetaan myös muiden musiikkia julkaistavaksi.

Omakustanneäänitteiden tuotantoa Suomessa ajanjaksona 1976–1986 tarkastellut Kimmo Sarlin (1990) on todennut tämän tuotantomallin haasteelliseksi tutkimuskohteeksi, koska toiminnan taustalta puuttuu ääniteteollisuuden kaltainen yhtenäinen instituutio. ”Omakustanteisten äänitteiden tuotanto on yksi osa-alue, jossa aktiivinen musiikin harrastustoiminta tuo itsensä esille”, Sarlin kirjoittaa omakustanteisten c-kasettien tuotantoa tutkiessaan (Sarlin 1990, 76). Toteamus pitää yhä paikkansa undergroundissa, vaikka musiikin pakkausmuodot ja jakelukanavat ovatkin monilla tavoin muuttuneet.

Internet on 2000-luvulla vakiinnuttanut asemansa improvisaatiomusiikin julkaisukanavana, ja äänitteitä, kokoonpanoja, keikkoja ja levymerkkejä mainostetaan sosiaalisessa mediassa. Internetissä toimii myös käyttäjien ylläpitämä *Discogs*-hakemisto, johon muusikot ja levy-yhtiöt voivat päivittää tietoja muusikoista, äänitteistä ja levymerkeistä. Samoin erilaiset improvisaatiotivustot keräävät ja levittävät tietoa genrestä. Mu-

siikkia voi tilata suoraan omakustanteiden julkaisijalta, vaihtoehtoista kulttuuria kannattavilta toimijoilta tai ladata netistä mp3-tiedostoina. Silti myös vanhemmilla julkaisukanavilla on yhä kannattajansa. Julkaisutoimintaa suomalaisessa undergroundissa tutkinut Atte Häkkinen (2013) toteaa pro gradu -tutkielmassaan, että vielä 2000-luvullakin c-kasettien julkaiseminen underground-kulttuurissa on ollut vilkasta, vaikka valtavirrassa kyseinen formaatti onkin väistynyt korvaavien ääniteformaattien tieltä. Syyt tähän eivät ole olleet vain nostalgisia, vaan c-kasetti on sopinut huokeutensa ja helppoutensa puolesta julkaisijoiden toiminnan rajallisiin ja vähäisiin taloudellisiin resursseihin. (Häkkinen 2013.)

Tallenteen ja esityksen suhde

Korostaessaan musiikin luomisessa nyt-hetkeä improvisoitu musiikki kiinnittyy muihin taidemuotoihin ja -tekoihin, jotka ilmoittavat olevansa kiinni ”tässä ja nyt” ja korostavat tuon hetken kokemisen ensiarvoisuutta. Tallenteiden kohdalla esityshetken säilyttäminen alkuperäisenä kokonaisuutena tai pirstominen uusiksi kokonaisuuksiksi tuntuu määrittävän äänitteiden järjestäytymistä luokkiin. Julkaistuilla tallenteilla nyt-hetki siirtyy osaksi toiston teknologiaa ja mahdollistaa uudenlaisia kuulijapositioita sekä muusikolle että yleisölle. Onko tallentamisesta sitten muodostunut välttämättömyys vapaan improvisaation kentässä?

Improvisaatioiden tallentamiseen tuntuu ainakin haastattelemillani improvisoijilla liittyvän ristiriitaisia tunteita, jotka lomittuvat sekä henkilökohtaisiin että yhteisöllisiin tavoitteisiin. Päällimmäisenä on innostus tallentaa tehty musiikki, tarkkailla tallenteiden kautta omaa toimintaa eri kuulokulmasta ja saada musiikki muiden kuuluville. Tämän innostuksen alta nousee kuitenkin esiin kaksijakoinen suhtautuminen tallentamisen korostumiseen ja näin muodostuvaan äänitteiden ja esityksen suhteeseen.

Tallentamisen ja tallentamatta jättämisen kysymystä pohti esimerkiksi Ahti keskustelussamme pitkään ja muotoili kokemansa ristiriidan näin:

Siinä on tosiaan sinänsä ristiriita, kun soittajat soittaa sydämensä kyllyydestä ja totta kai on ajatus, että ”toivottavasti maailma muistaa tämän ikuisesti”. – Se sama ristiriita tulee jotenkin siinä tallenteessa toisinpäin, että ”no nyt tämä on sitten tässä, mutta tähänhän piti olla siellä hetkessä vaan”. Jotenkin näin se tilanne liikkuu ristiin. Ensimmäisen mielen latautuneisuus siinä hetkessä, kun sitä ei tallenneta. Ja sitten, kun se tallennetaan... se lataus kulkeekin siihen suuntaan, että ”tämä oli nyt tällaista ainesta mikä soi ja sen kuulee vaiks tältä levyältä”. (NMA.)

Millaiseksi sitten muodostuu esityshetken ja äänitteen suhde improvisaatiomusiikissa, kun se julkaistaan? Millaisena esitys julkaistaan? Julkaistuja äänitteitä on ainakin kolmenlaisia. Esityshetken säilyvyyden ja nyt-hetken dokumentoimisen kannalta olennaisimpia ovat liveäänitteet eli ne äänitteet, joissa esitykset julkaistaan sellaisinaan. Toinen tapa tuottaa julkaisu on koota eri esityksistä tai sessioista harkiten valittu materiaali yhdelle äänitteelle ja nimetä ne kappaleiksi. Kolmas tapa on improvisoida yksittäisiä ääniraitoja ja koota niitä yhteen biiseiksi.

Samalla kun keikoista tai sessioista tehtyjen liveäänitteiden ajatellaan olevan uskollisia esityshetkelle ja säilyttävän tuotetun musiikin eheänä, tallentamisen ajatellaan silti jollain tavalla muuttavan esityssuhdetta – tai ainakin esitykseen suhtautumista. Eronen nostaa esiin tallenteen ja esityksen rinnakkaisuuden:

Että on se [äänite] ihan eri sitte siitä soittotilanteesta. Se on niin valikoiva kuitenkin jokainen nauhotusväline. Et se [tallenne] on tavallaan erillinen siitä soittotilanteesta, koska siinä ei välttämättä kaikki soittoimet kuulu, ja se on tavallaan sit ehkä jotenkin rinnakkainen sille elävälle musiikille. (RE.)

Yhtäältä jotkut korostavat nimenomaan livetaltiointien dokumentaarisuutta ja näiden kunnioitusta kokonaisuuksina. Toisaalta esimerkiksi Onervan mielestä pelkästään soittajien kesken järjestetyt yksityiset sessiot ovat enemmänkin sellaista materiaalia, jota voi lohkoa parin minuutin pätkiksi:

Ehkä tietysti aika tärkeeksi tulee se, et miten ne kappaleet, jotka siihen äänitteelle on valittu, kommunikoi keskenään ja millanen moni-

puolisuus siitä tulee. Sitä tulee ehkä semmonen itsetietoisuuden määrä, ja tradition ja genretietoisuuden määrä pikkasen lisääntyy, et sitten kun siinä on ne kannet ja ne kappaleet nimetään, niin siihen tulee ehkä sellasta metatasoo. Siit tulee jotenkin kaksiulotteisempaa, mutta samalla siinä tulee sellasta päällekirjotusta. Mä kyl nautin enemmän livenä improvisaatiomusiikista kuin äänitteeltä. – – Mä luulen, et aika monet tykkää kuunnella äänitteiltä enemmän, jotenkin tarkastella lähempää ja hallitummin. Mä sit taas ehkä haluan mieluummin tulla ympäröidyksi. (O.)

Esityksen ja tallenteiden suhde erillisinä ja rinnakkaisina mutta ei missään nimessä toisiaan poissulkevinä asioina, nousee esiin myös muiden improvisojien puheissa. Esityksen ja tallenteiden suhde muodostuu genren kannalta kiinnostavaksi, kun tallentamisesta tulee jossain määrin jopa edellytys improvisaatiokokemukselle:

Monet ehkä ajattelee että se [improvisaatio] latistuu sitten tallenteelle kuunneltaessa. Mä oon kuunnellu noin 15 vuotta niitä improvisaatiotallenteita eikä mua yhtään kyllästytä se. – – Ainakin musta on kiinnostavaa niitä kuunnella ja tutkiskella. Sen lisäksi siitä on mun mielestä tullu tietystä miehestä uus – mikä nyt ei olisi liioitteleva sana – uusi genre, uusi genren alalaji. – – Ihmisillä alkaa olemaan jopa odotus ja saat-
taa tuntua jopa turhanpäiväselä soittaa, jos sitä ei tallennetakaan, koska ”mitä sit tehdään, missä se tuotteistuminen on?” (NMA.)

Mikäli tallentamisesta muodostuu jossain määrin oletus, niin onko enää mahdollista jättää improvisaatiota tallentamatta, jättää se esityshetkeensä ja tarkastella kokemustaan muistamisen kautta? Niskanen pohtii tätä suhteessa omaan tekijyyteensä:

Jos mä tekisin tätä ammatikseni, vielä enemmän, sillai että se olis ihan päivittäistä, niin kyllä väittäisin, että olisin valmis. Mulle henkilökohtaisesti, koska mä oon myös jonkun verran yrittänyt tehdä myös jotain soolotuotantoa ja siinä on semmonen poikkeus, et ei pysty tekemään livenä sellaista mitä voi tehdä levyille, koska voi tehdä eri raitoja ja niin edelleen. Et se muoto on tavallaan täysin eri. – – Mut niin, en mä tiedä. Siis kyllä niitä tulis sit ikävä kuitenkin, koska siinä on vähä just se, että ehkä siinä vaan kaipaa semmosta tukea omalle muistille – –. Ehkä mä

en luota omaan muistiini. Varsinkin jos on kyse jostain, jos[sa] on itse mukana, koska sitä haluaisi mahdollisimman paljon tarkkailla myös ulkopuolelta. Jostain syystä se tuntuu tarpeelliselta, että siitä jää joku jälki ulos, jota voi sitte lähestyä myöhemmin itse uudestaan. Et jos se katoais kokonaan, niin kyllä sitä tulis ikävä, mutta et väittäis et olis myös mahdollista jättää ne kokonaan. Mut olis se sillonki ristiriitast silti. (TN.)

Siteerauksessa paljastuukin improvisaatioäänitteiden kolmas olo-muoto, tai rakenne, jota nimitän improvisoiduiksi kollaaseiksi. Niiden ääniraidat saattavat olla useamman eri muusikon eri aikoina soittamia raitoja. Myös julkaistut sooloimprovisaatiot saattavat olla tällä tavoin moniraitaäänityksin tuotettuja. Itse sooloimprovisaatioesityksissä samanlainen kerroksittaisuus ja kollaasiulottuvuus saadaan aikaan teknologian avulla, esimerkiksi luoppaamalla (engl. *looping*) eli käyttämällä laitteita, joiden avulla itse esitystilanteessakin äänitettyjä äänijaksoja voidaan välittömästi toistaa uudelleen vaikkapa useita kertoja toistuvan säestyskuvion tapaan. Ahti näkee kollaasinomaisen improvisaation ja tallentamisen muodostumisen jonkinlaisena muutosprosessina improvisaatiokulttuurissa. Hän näkee tallentamisen myös jossain määrin määrävän improvisaation arvottamista:

Mä tiedän et tämmönen prosessi on [muotoutumassa]. Ja mä olen alkanut pitämään sitä uutena alalajina jotenkin sen takia, että sen jälkeen sitä jotenkin se tulkinta alkaa määräämään, mä en tiedä mitä se määrää. Julkaisemista? Pitämistä? Makuja? Estetiikkaa? Kaanonia myös alkaa määräämään. Mutta se tulkinta ei o siinä soittohetkessä, vaan se tulkin-ta on jälkeenpäin ja se tallenne... antaa mahdollisuuden siihen. Se antaa myös mahdollisuuden sekottaa eri hetkistä olleita improvisaatioita ja tehdä niistä tallenteelle kokonaisuuksia mistä ei välttämät ees hah-mota missä hetkissä ne on ollu. Ja se alkaa jo oleen uus laji. (NMA.)

Ehkäpä improvisaatiokulttuurin moneutta korostavaa henkeä kuvaa parhaiten se, että nämä erilaiset esityksen ja tallenteen suhteet kaikesta huolimatta sisällytetään saman skenen toiminnan alle. Improvisaatio on toimintana prosessuaalista, ja niin näyttävät tämän musiikin tekemisen kentän toimintarakenteetkin olevan. Sen musiikki kuulostaa monenlai-

selta, ja läheiset suhteet ”sukulaismusiikkeihin” (kuten Onerva näitä yhtymäkohtia ympäröivään musiikkiin nimittää) tulevat usein hyvin selväksi – miksipä ei siis äänitteiden ja niiden jakelukanavan rakennekin olisi moninainen. Tallentamisen ja äänitteiden käyttötarkoitusten taustalla olevat yhteisölliset ja henkilökohtaiset syyt kuvastavat genren moninaisuutta.

Suomalaisessa undergroundissa improvisoitu musiikki on muuhun omaehtoiseen kulttuuriin linkittyvä skenensä, mutta sillä on myös maailmanlaajuiset kytköksensä. Näin improvisoitu musiikki äänitteillään ponnistaa esiin suomalaisesta undergroundista ja kurkottaa kohti kansainvälistä improvisaationgenreä sekä valtakulttuuria. Se kommentoi ja reagoi ympäröivään musiikilliseen todellisuuteen. Genrenä improvisoitu musiikki ylittää maiden väliset rajat, ja sitä yhdistää jo nyt oma historiankirjoituksensa. Improvisoitu musiikki suomalaisessa 2000-luvun undergroundissa jatkaa omalla tavallaan 1950- ja 1960-luvuilla alkanutta improvisaatioliikehdintää. Kulttuuripoliittisesta ja taidepoliittisesta keskiöstä käsin tarkasteltuna se on paikannettavissa suomalaisen musiikkikentän marginaaliin.

Improvisoitu musiikki vapauden rajapinnalla

Improvisaation vapaus undergroundissa heijastelee myös vapauden esteettikaa eurooppalaisessa improvisaatiossa. Asennoituminen käsityksiin vapaudesta ja improvisaatiosta on eurooppalaisessa vapaassa improvisaatiomusiikissa käynyt läpi muutoksen historiansa aikana. Konventioista vapautumista ja rajojen rikkomista kannattava radikaali toiminta korosti 1960-luvulla ajan hengen mukaisesti irtautumista tavanomaisesta sidoksesta traditioon ja musiikillisiin konventioihin ja pyrki aina uuden ilmaisun ja äänen tavoittelemiseen. Vapaan improvisaation tavoitteena oli löytää uusia musiikillisia ilmaisuja, uusia ääniä, ja tehdä musiikkia, jolla ei olisi tyyliin sidottua traditiota. Vapaus käsitettiin irtautumisena vakiintuneista säännöistä. Alkuaikojen radikaalin säännöistä ja rajoitteista irtautumisen voi nähdä nimenomaan vapautumisena *jostakin*. Muusikoita voimauttavasta asennoitumisesta huolimatta improvisoitu musiikki törmäsi uudenlaisiin rajoihin. Sen vapauteen sisältyi yllättäen

kieltoja, joiden mukaan jo opittuun ei saanut tukeutua tai tuttuja soittimia ei saanut käyttää. Tällä tavoin etsittiin ja löydettiin uusia ääniä ja tapoja tehdä musiikkia, mutta uusien tekniikoiden ja instrumenttien etsiminen ja jatkuvan ”osaamattomuuden ja tietämättömyyden” – tai ainakin tämän esittämisen – ylläpitämisestä tuli osaltaan myös jonkinlainen taakka. (Jenkins 2004a; 2004b; Lewis 1996; Prévost 1995; Sansom 2001; tämän kirjan luku Stockhausenin intuitiivinen musiikki ja improvisaatio.)

Suhteessa vapauden käsitteeseen tapahtui vähitellen käännös: vapautuminen *jostakin* kääntyi enemmän vapautumiseksi *johonkin*.¹⁶ Uusien kiinnostavien äänien katsottiin löytyvän myös nimenomaan käyttämällä kaikkea sitä äänellistä kudelmää, joka meitä maailmassa ympäröi. Vapaan improvisaatiomusiikin historian tallentuessa äänitteisiin ja kirjoituksiin muusikot alkoivatkin kaikesta aiemmasta irtautumisen sijaan painottaa valinnan vapautta. Vapaus improvisaatiomusiikissa alettiin nähdä nimenomaan vapautena *valita* ilman mitään musiikillisia rajoitteita – edes vapautumisen vaatimusta. Nämä ajatukset valinnanvapaudesta ja musiikillisten rajoitteiden puuttumisesta ovat tärkeitä läsnä improvisoidussa musiikissa suomalaisessakin undergroundissa. Ne ovat putkahtaneet esiin myös improvisojien kanssa käymissäni keskusteluissa liittyen soivan lopputuloksen arvottamiseen, tallennetun musiikin julkaisemiseen sekä toistoon ja toisteisuuteen – sekä hetkessä soivassa musiikissa että toiston teknologiassa.

Kuvaavaa on, että improvisojat suhtautuvat undergroundissa musiikilliseen toistoon emansipoivana ja hyväksyttävänä tyylikeinona. Onerva toteaa, että ”vaikka elementit itsessään olisivat toisteisia, niin niiden järjestämisessä ja ajoittamisessa on se improvisaatio” (O). Myös Jaakko Tolvi muotoilee suhtautumisensa kertaamiseen ja toistoon samansuuntaisesti: ”Mielestäni vapaassa improvisaatiossa ei voi olla mitään kiellettyä.” (JT.)

Pyrkimys vapautumiseen on improvisojille nimenomaan vapautta valita, ei rajoitteiden ja kieltojen rakentamista toiminnan ympärille. Tolvi pohtii asiaa myöhemminkin haastattelun aikana. Tuolloin hän osuu keskustelua keventäessään suoraan improvisoidun musiikin ytimeen:

Niin, kyllä on mahdollista improvisoida vapaasti ja toistaa, siis vapaasti. Saa tehdä sovittujakin juttuja. Jos on vapaa, niin siinä saa tehdä mitä vaan. Ja pitäääkin. Tai ei pidä, mutta voi, jos haluaa. Jos on kivaa. (JT.)

Viitteet

¹ Haastatteluihin viitataan tässä luvussa haastateltavan nimikirjainten mukaisilla lyhenteillä (ks. lähdeluettelo).

² Alakulttuuriteorian kritiikkiin ja uudelleen tulkintoihin voi tutustua teoksessa Muggleton & Weinzierl (2003).

³ Viiden turkulaisen muusikon (Niko-Matti Ahti, Marja Johansson, Niko Karlsson, Topias Tiheäsalo sekä Jaakko Tolvi) vuonna 2012 perustama Himera tuo kuuluville musiikkia marginaaleista: kokeellista ja kokeilevaa musiikkia, vapaata improvisaatiota, noisea, free jazzia, omachtoista pop- ja folkmusiikkia. Yhdistys järjestää keikkoja ja konsertteja ulkomailta saapuville vieraille yhtä lailla kuin paikallisille soittajille. Ks. yhdistyksen internetsivusto.

⁴ Suomalaisen undergroundin historiaa valottavat kronikat *Suomen musiikin historia* -kirjasarjan osa *Populaarimusiikki* (Jalkanen & Kurkela 2003) sekä *Jee jee jee. Suomalaisen rockin historia* (Bruun et al. 2002). Turun merkitystä undergroundissa käsittelee *U:n aurinko nousi lännestä. Turun undergroundin historia* (Komulainen & Leppänen 2009).

⁵ Mm. Yle TV1 -kanavan Aamu-tv:ssä 20.11.2006.

⁶ Lehdessä on julkaistu kirjoituksia myös kokeellisesta suomalaisesta undergroundista (mm. Wuethrich 2004).

⁷ *European Free Improvisation Pages* -sivusto on Peter Stubleyn ylläpitämä foorumi, joka kokoaa yhteen kirjoituksia, kuva- ja äänimateriaalia sekä keikkatietoja.

⁸ Fallogosentrisellä järjestyksellä tarkoitetaan vastakohdille rakentuvaa länsimaista ajattelumallia, jota ranskalainen kirjallisuuden ja kielen tutkija Hélène Cixous (s. 1937) on purkanut. Tämän fallogosentrisen ajattelumallin vastinparit feministisessä tutkimuksessa nähdään sukupuolittuneiksi ja hierarkkiseksi (esim. aktiivinen/passiivinen, järki/tunne, mieli/ruumis). Anu Koivusen (1996, 50) mukaan ne toistavat uudelleen ja aina uusintavat miehen/naisen-vastakkainasettelua, jossa miehen (fallos) ensisijaistetaan, toisin kuin naisen (ei-fallos).

⁹ 1960-luvulla voimakkaaksi virinneen improvisaatioliikchedinnän alkuperä on kiinnostanut musiikintutkijoita ja keskustelu siitä, ”missä musiikissa improvisaatio jälleen ilmestyi musiikkikulttuuriin”, on ollut 2000-luvulle tultaessa voimissaan. Esimerkiksi aiheesta kirjoittaneet Todd S. Jenkins (2004a; 2004b) sekä George E.

Lewis (1996) sitovat improvisaation uudelleennousun nimenomaan jazztraditioon kun taas esim. Sansom (2001) korostaa suhdetta kuvataidetraditioon ja pohtii vapaan improvisaation suhdetta abstraktiin ekspressionismiin. Kysymykset jazzin ja taidemusiikin eksperimentalismin suhteista palautuvat tutkimuksessa myös monitasoiseen keskusteluun esim. valtahierarkioista sosiaalisessa todellisuudessa sekä kulttuurielämässä (Born 1995, 351).

¹⁰ Lyhenne ECM viittaa saksalaisen Manfred Eicherin vuonna 1969 perustamaan levy-yhtiöön, joka on 1970-luvun lopulta lähtien julkaissut alkuperäisen jazz- ja improvisaatiomusiikkiin keskittyvän julkaisupolitiikkansa ohella myös sävellettyä nykymusiikkia. (Jenkins 2004a, li; ECM-levy-yhtiön internetsivut.)

¹¹ Ks. Free Music Production -levy-yhtiön internetsivusto.

¹² Nimitys ”eurooppalainen” saattaa vaikuttaa turhan painavalta määreeltä. Sille on kuitenkin joissakin tilanteissa perusteensa, sillä termiä ”vapaa improvisaatio” käytetään myös free jazzin ja taidemusiikin yhteydessä.

¹³ ”Freely improvised music, variously called ‘total improvisation’, ‘open improvisation’, ‘free music’, or perhaps most often simply, ‘improvised music’, suffers from – and enjoys – the confused identity which its resistance to labelling indicates.” Käänt. H.K.

¹⁴ ”It is a logical situation: freely improvised music is an activity which encompasses too many different kinds of players, too many different attitudes to music, too many different concepts of what improvisation is, even, for it all to be under one name.” Käänt. H.K.

¹⁵ Yhteenvetoja menetelmän pääpiirteistä ovat eri yhteyksissä tehneet monetkin muusikot. Ks. esim. *European Free Improvisation Pages* -verkkosivusto.

¹⁶ Käytän tässä yhteydessä sanaa ”käännös” alleviivaamaan muutosta, jonka tiedostan olevan (kuten muutokset usein ovat) vähittäinen, lomittuva, kerroksittainen, viipyilevä ja rihmastoitunut. Tarkasteleman genren yksittäisten edustajien henkilökohtaisissa musiikkiesteettisissä näkemyksissä ajatukset *jostakin* vapautumisesta ja *johonkin* vapautumisesta ovat varmasti yhtäaikaaisesti läsnä. Muutos kuvaa kuitenkin yleisellä tasolla tapahtuvaa siirtymistä yhdestä vapaus-näkemyksestä toiseen.

Lähteet

Haastattelut

Niko-Matti Ahti, 15.5.2007, Turku. (NMA)

Roope Eronen, 29.5.2007, Turku. (RE)

Tero Niskanen, 6.6.2007, Turku. (TN)

Onerva, 28.8.2007, Turku. (O)

Topias Tiheäsalo, 2.5.2007, Turku. (TT)

Jaakko Tolvi, 2.8.2007, Turku. (JT)

Materiaali kirjoittajan hallussa.

Internetlähteet

ECM-levy-yhtiön internetsivut, <http://www.ecmrecords.com>. (Sivuilla käyty 15.7.2014.)

European Free Improvisation Pages -verkkosivusto, <http://www.efi.group.shef.ac.uk>. (Sivuilla käyty 15.7.2014.)

Free Music Production (FMP) -levy-yhtiön internetsivut, <http://www.fmp-online.de/>. (Sivuilla käyty 15.7.2014.)

Himera-yhdistyksen internetsivut, <http://www.himera.fi>. (Sivuilla käyty 15.7.2014.)

Julkaisemattomat lähteet

Borgo, David. 1999. *Reference for Uncertainty: Chaos, Order, and the Dynamics of Musical Free Improvisation*. Julkaisematon väitöskirja, University of California, Los Angeles.

Elsdon, Peter Stanley. 2001. *Keith Jarrett's Solo Concerts and the Aesthetics of Free Improvisation from 1960–1973*. Julkaisematon väitöskirja, University of Southampton.

Häkkinen, Atte. 2013. *Sympaattisempaa, arvokkaampaa ja uniikimpaa. Kasettien julkaisutoiminta 2000–2010-luvun suomalaisessa underground-kulttuurissa*. Musiikkitieteen pro gradu -tutkielma, Turun yliopisto.

Riikonen, Hannu T. 2000. *1960-luku ja uusi tapa improvisoida. Nykymusiikin improvisaatioliikkeen piirissä vallinneista improvisaatiokäsityksistä.* Musiikkitieteen lisensiaatintutkimus, Turun yliopisto.

Sansom, Matthew James. 1997. *Musical Meaning: A Qualitative Investigation of Free Improvisation.* Julkaisematon väitöskirja, University of Sheffield.

Smith, Julie Dawn. 2001. *Diva-Dogs: Sounding Women Improvising.* Julkaisematon väitöskirja, University of British Columbia, Vancouver.

Kirjallisuus

Albright, Ann Cooper. 2003. Dwelling in Possibility. Teoksessa *Taken by Surprise: A Dance Improvisation Reader*, toim. Ann Cooper Albright & David Gere, 257–266. Middletown, CT: Wesleyan University Press.

Bailey, Derek. 1992. *Improvisation: Its Nature and Practice in Music.* New York: Da Capo Press. Ilmestyi alun perin 1980.

Belgrad, Daniel. 1998. *The Culture of Spontaneity: Improvisation and the Arts in Postwar America.* Chicago: The University of Chicago Press.

Borgo, David. 2007. *Sync or Swarm: Improvising Music in a Complex Age.* New York & London: Continuum.

Born, Georgina. 1995. *Rationalizing Culture: IRCAM, Boulez, and the Institutionalization of the Musical Avant-Garde.* Berkeley, CA: University of California Press.

Bruun, Seppo & Lindfors, Jukka & Luoto, Santtu & Salo, Markku. 2002. *Jee jee jee. Suomalaisen rockin historia.* Helsinki: WSOY.

Elsdon, Peter. 2013. *Keith Jarrett's The Köln Concert.* New York: Oxford University Press.

Jalkanen, Pekka & Kurkela, Vesa. 2003. *Suomen musiikin historia. Populaarimusiikki.* Helsinki: WSOY.

Jenkins, Todd S. 2004a. *Free Jazz and Free Improvisation: An Encyclopedia, I: A–J.* Westport, CT: Greenwood Press.

– – –. 2004b. *Free Jazz and Free Improvisation: An Encyclopedia, II: K–Z.* Westport, CT: Greenwood Press.

Kaikko, Hanna. 2010. ”Toivottavasti maailma muistaa tämän ikuisesti.” Biisien rakentuminen turkulaisessa improvisoidun musiikin skenessä 2000-luvulla. *Musiikin suunta* 32 (2): 35–43.

- Koivunen, Anu. 1996. Sorto. *Avainsanat. 10 askelta feministiseen tutkimukseen*, toim. Anu Koivunen & Marianne Liljeström, 35–75. Tampere: Vastapaino.
- Komulainen, Matti & Leppänen, Petri. 2009. *U:n aurinko nousi lännestä. Turun undergroundin historia*. Turku: Sammakko.
- Lewis, George E. 1996. Improvised Music After 1950: Afrological and Eurological Perspectives. *Black Music Research Journal* 16 (1): 91–122.
- Monson, Ingrid. 2007. *Freedom Sounds: Civil Rights Call Out to Jazz and Africa*. Oxford & New York: Oxford University Press.
- Muggleton, David & Weinzierl, Rupert. 2003. *The Post-Subcultures Reader*. Oxford: Berg.
- Prévost, Edwin. 1995. *No Sound is Innocent: AMM and the Practice of Self-Invention: Metamusical Narratives*. Wiltshire: Copula.
- – –. 2001. Imagining Music: Abstract Expressionism and Free Improvisation. *Leonardo Music Journal* 11: 29–34.
- Sansom, Matthew. 2001. Imaging Music: Abstract Expressionism and Free Improvisation. *Leonardo Music Journal* 11: 29–34.
- Sarlin, Kimmo. 1990. *Ostojulkisuutta omakustanteella. Suomalaisten omakustanteisten äänitteiden tuotannon tarkastelua*. Tampereen yliopisto, kansanperinteen laitos 13 / tiedotusopin laitos, julkaisuja, Sarja A 66. Tampere: Tampereen yliopisto.
- Tiekso, Tanja. 2013. *Todellista musiikkia. Kokeellisuuden idea musiikin avantgardemanifesteissa*. Helsinki: Poesia.
- Wuethrich, Matthew. 2004. The Finnish Underground. *The Wire Magazine: Adventures In Modern Music* 250: 26–33.

Stockhausenin intuitiivinen musiikki ja improvisaatio

Taustaa

Saksalaista Karlheinz Stockhausenia (1928–2007) voidaan pitää eräänä keskeisimmistä 1900-luvun jälkipuoliskon taidemusiikin avantgarden säveltäjistä ja teoreetikoista. Säveltäjä Dieter Schnebelin (s. 1930) mukaan Stockhausen ei ole keksinyt vain uuden musiikin kielioppia, vaan myös uutta musiikkia käsittelevän kielen kieliopin (Schnebel 1964, 264). Stockhausen myös seurasi jatkuvasti aikaansa ja toimi avantgarden eturintamassa. Esimerkiksi suhteessa musiikin *indeterminaatioon* eli määräämättömyyteen hänen tuotantonsa heijastaa hyvin sitä eurooppalaisessa taidemusiikissa 1950-luvulta alkaen tapahtunutta kehitystä, jolle oli luonteenomaista esittäjälle annettujen vapauksien asteittainen lisääntyminen – ilmiö, josta puhuttiin myös ”esittäjän emansipaationa”.¹ Stockhausenissa henkilöityy eurooppalaiselle avantgardismille tyypillinen pyrkimys jatkuvaan uudistumiseen, aiemmin tekemättömän tavoittelu. Tämän johdosta hän myös näyttää myöhemmässä tuotannossaan pyrkineen tai joutuneen ikään kuin kumoamaan varhaisemman tuotantonsa. Kun Stockhausen oli 1950-luvun alussa eräs tieteellis-teoreettisesti suuntautuneen sarjallisen säveltäjäkoulukunnan johtohahmoja ja esittäjästä kokonaan luopuneen elektronimusiikin pioneeri, hänen 1960-luvun tuotantoaan ja erityisesti hänen niin sanottua *intuitiivista musiikkiaan* voidaan pitää tämän sävellysasenteen vastapoolina (ks. esim. Brinkmann 1972).

Stockhausenin suhde indeterminaatioon ja sen erityistapaukseen, improvisaatioon, muodostaa mielenkiintoisen tutkimuskohteen. Hänen intuitiivisessa musiikissaan kulminoituivat ne jännitteet, joita esit-

täjän vapauksia sisältäviin sävellyksiin tai niin sanottuun ohjattuun eli ennalta annetuissa puitteissa tapahtuvaan improvisaatioon väistämättä sisältyy. Kuvaavaa on myös se, että vaikka säveltäjä sanoutui irti improvisaatiosta tuotantonsa kaikissa vaiheissa, hänet silti luetaan monissa yhteyksissä improvisaation keskushahmoihin kuuluvaksi.

Intuitiivisen musiikin lähtökohdista

Stockhausenin tuotannossa vuonna 1956 alkanut kehitys kohti esityksellistä indeterminaatiota, esiintyjille annettuja vapauksia, saavuttaa huippunsa intuitiivisen kauden teoksissa. Kyse on kahdesta teoksesta, jotka ovat viidestätoista tekstistä koostuva *Aus den sieben Tagen* (1968)² ja seitsemästätoista tekstistä koostuva *Für kommende Zeiten* (1968–1970).³ Intuitiivisessa musiikissa on kyse ns. verbaalisista partituureista tai ”tekstisävellyksistä” (Eötvös 1973), joissa esitysten lähtökohtana toimivat ainoastaan säveltäjän kirjoittamat lyhyet, aforisminomaiset tekstit. Kuvaavaa teosten esittämisessä vaadittavalle asenteelle tai olotilalle on *Aus den sieben Tagen* -kokoelman 13. teksti ”Es”, jonka mukaan muusikon tuli pyrkiä eräänlaiseen ajattelemattomuuden tai ajatuksettomuuden (saks. *Nichtdenken*) tilaan (Stockhausen 1978, 129).

Älä ajattele MITÄÄN
Odota kunnes sisälläsi on absoluuttisen hiljaista
Kun olet saavuttanut tämän
aloita soittaminen

Heti kun alat ajatella, lopeta
ja yritä saavuttaa jälleen
AJATUKSETTOMUUDEN tila
Sitten soita edelleen
(Stockhausen 1968, 26.)⁴

Askeettisuudessaan ehkä kaikkein vaativin on ”Goldstaub” (suom. Kultapölyä):

Asu täysin yksin neljän päivän ajan
ilman ruokaa
täydellisessä hiljaisuudessa, liikkumatta paljon.
Nuku niin vähän kuin mahdollista,
ajattele niin vähän kuin mahdollista.
Neljän päivän kuluttua, myöhään yöllä,
ilman edeltäviä keskusteluja
soita yksittäisiä ääniä.
MIETTIMÄTTÄ MITÄ soitat
sulje silmäsi,
ainoastaan kuuntele.
(Stockhausen, sit. Griffiths 1992, 93; käänt. Jouko Laaksamo.)

Stockhausenin intuitiivinen musiikki on usein nähty itämaisen ajattelun ilmentymänä, ja se on liitetty mietiskelyyn tai meditaatioon. Teosten yhteydessä on puhuttu esimerkiksi ”musiikillisesta meditaatiosta” (Griffiths 1992, 191–192) ja ”meditaatioteksteistä”: ”jokainen kappale on lyhyt epigrammimainen kehoitus meditaatioon” (Hambræus 1997, 30). Säveltäjä Jukka Tiensuu (s. 1948) mukaan teokset ovat ”lyhyitä tekstejä, joiden tarkoitus on ohjata muusikko syvälliseen mietiskelyyn soittimensa parissa – –. Pyritään siis vastaavaan mielen-tilaan kuin Zen-buddhismissa: toiminta tapahtuu toki ’minun’ käteni kautta, mutta tekijä en olekaan ’Minä’ vaan ’Se’. Soittaja siirtyy näin kuulijaksi, kuulemaan sisimmän sielunsa liikahtuksia oman soittimensa kautta.” (Tiensuu 1982, 273.)

Vaikka Stockhausen olikin tutustunut intialaisen Sri Aurobindon (1872–1950) ajatteluun sävellystensä syntyvaiheessa,⁵ tuntuvat edellä kuvatun kaltaiset luonnehdinnat kuitenkin liian ahtailta. Intuitiivisen musiikin tekstit ovat luonteeltaan hyvinkin erilaisia, esimerkiksi Bergström-Nielsen jakaa ne neljään luokkaan: (1) ohjeet, jotka kuvaavat musiikillisia ilmiöitä ja kulkua aivan konkreettisella terminologialla, (2) ohjeet, jotka kuvaavat suurpiirteisesti musiikillisia ilmiöitä, (3) ohjeet, jotka viittaavat musiikillisiin ilmiöihin mutta jotka jättävät pal-

jon tilaa erilaisille yksilöllisille tulkinnoille, ja (4) ohjeet, joissa pyritään saamaan aikaan jokin asennoituminen (dispositio) soittamiseen (Bergstrøm-Nielsen 1997, 15). Osaan teksteistä sisältyy siis konkreettisia, musiikillisten yksityiskohtien tai kokonaisuuksien toteuttamiseen liittyviä ohjeita. Esimerkkeinä voidaan mainita *Für kommende Zeiten* -kokoelman tekstit "Übereinstimmung" ("soita ja/tai laula / äärimmäisen pitkiä hiljaisia sointeja / ja äärimmäisen lyhyitä voimakkaita sointeja") ja "Kommunikation" ("niin hiljaa, rauhallisesti ja pitkään kuin mahdollista – – niin voimakkaasti, kiihkeästi ja lyhyesti kuin mahdollista"). Myös esimerkiksi teksti "Wach" sisältää selkeän kehotuksen: "äkillinen loppu". (Stockhausen 1970b.)⁶

Teosten syntyajankohdat ajoittuvat yhteen modernissa taidemusiikissa esiintyneen improvisaatiojakson kanssa, jonka huipentumana pidetään usein nimenomaan vuotta 1968 (esim. Breitsamer 1994). Improvisaatiota kehitettiin tuolloin lähinnä säveltäjien ympärille muodostuneiden tai pelkästään säveltäjistä koostuneiden yhtyeiden toimesta.⁷ Tässä vaiheessa myös Stockhausen, joka vielä edeltävän ns. prosessimusiikkinsa kaudella oli osallistunut teostensa esityksiin lähinnä miksauspöydän ääressä, siirtyi yhä enemmän muusikoksi. Instrumentteinaan hän käytti etnisten soitinten (erilaiset lyömäsoittimet, huilut jne.) ohella erilaista epäkonventionaalista äänentuottovälineistöä, kuten lyhytaaltovastanottimia, arkipäivän välineistöä (työkaluja, kuten vasara tai viila) ja erilaisia materiaaleja (lasia, kiviä, pahvia, hiekkaa, puuta jne.). Lisäksi soitinarsenaalissa saatetaan mainita esimerkiksi "suotimet" eli hän hoiti edelleen myös yhtyeen äänitarkkailijan virkaa. Stockhausen Ensemble (tai Group Stockhausen, Kölner Ensemble) esitti intuitiivista musiikkia runsaasti vielä 1970-luvulla, esimerkiksi Yhdysvaltoihin ulottuneella kiertueella 1973. Mainittakoon, että vuonna 1975 rockmusiikkiin erikoistuneelle Chrysalis-levymerkille tehty *Ceylon/Bird of Passage* -levytys on ollut eräs modernin taidemusiikin suurimmista myyntimestyksistä.

Stockhausenin improvisaationsuhteesta

Jo artikkelissaan ”Elektronische und instrumentale Musik” Stockhausen (1959, 149) oli tuonut esille suhteensa improvisaatioon, eikä hän tuotantonsa missään vaiheessa suostunut liittämään musiikkiinsa improvisaation käsitettä. Hän ei halunnut – kuten monilla tahoilla tuolloin tehtiin – kehittää uudenlaista improvisaatiota vaan halusi määritellä improvisaation niin kuin se perinteisesti ymmärrettiin, siis johonkin ennalta annettuun lähtökohtaan pohjautuvaksi esittäjän keksinnäksi. ”Improviseidussa musiikissa on aina, kuten historia on osoittanut, jokin peruselementti – rytminen tai melodinen tai harmoninen – johon improvisaatio perustuu.” (Stockhausen 1978, 131.)⁸ Vaikka Stockhausen (1970a, 8) piti ajankohtaista free jazzia (yhdessä intialaisen musiikin kanssa) oman intuitiivisen musiikkinsa edeltäjänä, hän sanoutui irti myös siitä. Donaueschingenin nykymusiikkifestivaaleilla 1971 kuulemastaan esityksestä hän kirjoitti:

Mitä kansainvälisesti tunnetut free jazz -muusikot tekivät – oli itse asiassa kaaos. Kaikki soittivat niin voimakkaasti ja niin nopeasti kuin mahdollista, ja kaikki yhtäkaa. Sooloja oli tuskin lainkaan, ja kun niitä oli, ne olivat täynnä tiedostamattomia sitaatteja eri idiomeista, joista minä haluaisin mieluummin eroon – -. Hyvin mielenkiintoista oli esimerkiksi se, että tässä vapaassa musiikissa oli tuskin lainkaan hiljaisuutta, mikä mahdollistaisi sen, että joku muusikko voisi soittaa hetken yksin. (Stockhausen, sit. Maconie 1976, 244.)⁹

Erottautuakseen myös muusta taidemusiikin piirissä harjoitetusta improvisaatiosta Stockhausen lanseerasi intuitiivisen musiikin käsitteen. Siinä oli hänen mukaansa kyse ilmiöstä, joka ”menee kauas improvisaation tuolle puolen” (Stockhausen 1970a, 9).¹⁰ Tämänäyttypinen erottautuminen oli improvisaatioliikkeen piirissä tavallista: kehitettiin uudenlaista musiikintekotapaa, joka poikkesi sekä toimintaperiaatteiltaan että sointikuvaltaan olemassa olevista musiikeista (ks. Riikonen 2000, 4–7). Säveltämisen ja improvisaation käsitteisiin jouduttiin kuitenkin eräänlaisina peruskategorioina tavalla tai toisella turvautumaan. Eräs improvisaatioliikkeen johtohahmoista, pasunisti ja säveltä-

jä Vinko Globokar (s. 1934) käytti ”vapaan yhteissoiton” (saks. *freies Zusammenspiel*) käsitettä (Globokar 1969). Säveltäjä Erhard Karkoschka (1923–2009) puhui myös ”ryhmäsävellyksestä” (saks. *Gruppenkomposition*) ja ”kollektiivisesta sävellyksestä” (saks. *kollektive Komposition*) (Karkoschka 1971), vastaavasti kuin Franco Evangelisti (1926–1980) käytti ”yhteissäveltämisen” (saks. *gemeinsames Komponieren*) ja myös ”suoran” tai ”hetkellisen säveltämisen” (saks. *direkte, momentane Komposition*) käsitettä (Evangelisti 1966).

Tehdessään yhteistyötä improvisointia harjoittaneiden muusikoiden kanssa Stockhausen voidaan nähdä keskeisenä taidemusiikin improvisaatioliikettä yhdistäneenä hahmona. Hänen johtamansa Darmstadtin nykymusiikkikurssit toimivat eräänä tällaisena foorumina. Esimerkiksi vuoden 1968 kurseilla toteutettu *Musik für ein Haus* oli neljäntoista säveltäjän tekstipartituureihin perustuva kollektiivinen sävellys. Kurseilla kuultiin eri yhtyeiden improvisaatioita, ja jotkut mukana olleet säveltäjät perustivat myöhemmin omia improvisaatioyhtyeitään. Mainittakoon myös, että vuoden 1969 kurseilla ja intuitiivisen musiikin äänityksissä esiintyi Stockhausenin ”Kölnin ryhmän” kanssa pasunisti Vinko Globokarin ympärille muodostunut ”Pariisin ryhmä”, New Phonic Art -yhtye.¹¹ Useat yhtyeet esittivät Darmstadtissa Stockhausenin intuitiivisia tekstejä. Näitä yhtyeitä olivat esimerkiksi Gentle Fire (Lontoo), Intermodulation (Cambridge) ja Due Boemi di Praga (Praha).

Eräs syy Stockhausenin improvisaatiokytkennöille saattaa olla myös siinä, että vaikka hän ei halunnut liittää improvisaation käsitettä musiikkiinsa hän kuitenkin puhui samankaltaisista ilmiöistä ja käytti samoja käsitteitä kuin improvisaatioliikkeen piirissä tehtiin. Esimerkiksi pyrkimys esityksen spontaanisuuteen tai valmistamattomuuteen tulee esille *Aus den sieben Tagen* -kokoelman teksteissä, kuten 1. tekstin ”Richtige Dauern” loppusäkeessä: ”Älä harjoittele” (saks. *Probe nicht*), samoin kuin useiden levyjen kansiteksteissä: ”tekstiä ei ollut koskaan aikaisemmin soitettu tai harjoiteltu”, ”ilman edeltäviä harjoituksia tai sopimuksia”, ”myös tämä teksti tulkittiin vain kerran ilman harjoituksia” jne. (Stockhausen 1978, 113–129).¹² Kaiken kaikkiaan teksteistä esiin nouseva esityshetken tai nyt-hetken keskeinen asema oli sopusoinnussa improvisaatioliikkeen ideaalien kanssa. Stockhausen oli sanojen-

sa mukaan antanut ”tilaa ja aikaa esityshetkellä intuitiivisesti soittaville” (Stockhausen 1970a, 7), ja intuitiivisessa musiikissa tuli soittaa silloin kun tulee ”spontaanin ’idea’, ’mieleenjohtuma’” (saks. *Einfall*; Stockhausen 1978, 116). Säveltäjän mukaan nimenomaan se, että muusikoiden ei tarvinnut tulkita kompleksista nuottikuvaa, mahdollisti sen, että he saattoivat keskittyä täysipainoisesti nyt-hetkiseen vuorovaikutukseen: muusikot olivat ”täysin vapaita nuottiohjeista voidakseen reagoida kanssamuusikon jokaiseen tapahtumaan” (Stockhausen 1971, 225).¹³ Näin myös ajankohdan improvisaatioliikkeen piirissä keskeiset muusikoiden väliseen vuorovaikutukseen, kommunikointiin tai reagointiin liittyvät käsitteet tulevat esille. Stockhausen puhui myös esimerkiksi eräänlaisesta intuitiivisesta reagoinnista (Stockhausen 1978, 129, 134)¹⁴ tai ”kollektiivisesta äänestä” (saks. *kollektiver Ton*) (Stockhausen 1978, 119).

Intuitiivisessa musiikissa näyttäisi näin ainakin säveltäjän tekstien valossa olleen kyse spontaanista ja kollektiiviseen vuorovaikutukseen perustuvasta improvisoinnista. Tästä johtuen Stockhausen ja nimenomaan intuitiivinen musiikki liitetään modernin taidemusiikin diskursissa lähes poikkeuksetta improvisaatioon. Esimerkiksi musiikinhistorioitsija Robert Morganin mukaan *Aus den sieben Tagen* ”luopuu ennalta laaditusta materiaalista ja vaatii esittäjiä improvisoimaan vapaasti säveltäjän antamien verbaalisten tekstien pohjalta” (Morgan 1991, 373–374).¹⁵ Stockhausen Ensemblissä alttoviulistina toiminut säveltäjä Johannes Fritsch (1941–2010) tuo esille, että Stockhausenin ideat ovat synnyttäneet koulukuntia improvisaation alueella (Fritsch 1979, 115; ks. myös Griffiths 1980, 238). Lyömäsoittaja Roger Sutherland (1994, 166, 256) puhuu ”Stockhausenin improvisaatioyhteestä” ja siinä kehitetystä ”intuitiivisesta lähestymistavasta *live electronic* -improvisaatioon”.¹⁶ Jukka Tiensuu (1991, 27) puolestaan näkee intuitiivisen musiikin kaksiselitteisesti ”vapaan improvisaation ääritapauksena, itse asiassa jo improvisaation taakseen jättäneenä ilmiönä”. Kysymystä intuitiivisen musiikin ja improvisaation suhteesta voidaan lähteä purkamaan tarkastelemalla vallinnutta esityskäytäntöä, johon saadaan lisävalaistusta esimerkiksi säveltäjän kanssa työskennelleiden muusikoiden lausunnoista.

Siirrettyä kontrollia – intuitiivisen musiikin esityskäytännöstä

Kuten edellä tuli esille, sisältyy joihinkin intuitiivisen musiikin teksteihin selkeitä musiikillisia – kuten yleiskarakttäariin, rakenteeseen, sävelkestoihin, dynamiikkaan (äänenvoimakkuuteen), agogiikkaan (esitysnopeuteen tai tempoihin) viittaavia – ohjeita. Kaikille intuitiivisen musiikin esityksille näyttää kuitenkin olleen tyypillistä, että esitykset olivat suhteellisen tarkoin suunniteltuja ja että soiva lopputulos johdettiin ainakin osittain teksteistä. Yhtyeen esityksiä edelsi säveltäjän itsensäkin kertoman mukaan intensiivinen harjoitusjakso (Stockhausen 1978, 128), jonka aikana valmistautumista tapahtui sekä yksilö- että yhtyetasolla ja joka ulottui teksteihin sisältyvien merkitysten tulkinnosta ja soinnillisista yksityiskohdista kokonaisrakenteisiin saakka.¹⁷ Esitysohjeiden (Stockhausen 1968; 1970b) mukaan muusikoiden tuli soittaa esimerkiksi ”värähtelyjä solujensa, molekyyliensä ja atomiensa tahdisa” (”Abwärts”) tai siten, että ”aistit sen lämmön, joka sinusta säteilee” (”Intensität”), tai ”kunnes kaikki sävelet alkavat palaa” (”Innerhalb”).¹⁸ Vaikka monet tekstit olivat luonteeltaan metaforisia ja hyvinkin tulkinnallisia, niitä ei saanut tulkita yksilöllisesti saatikka spontaanisti vaan yhdellä ja nimenomaan säveltäjän tarkoittamalla tavalla.¹⁹ Mikäli säveltäjän tarkoituksiperät eivät avautuneet muusikoille, oli tarjolla vielä mahdollisuus jättäytyä syrjään teosten esityksistä (Stockhausen 1978, 120–121). Näistä tekijöistä johtuen myös saman tekstin eri realisaatioiden on todettu muistuttavan läheisesti toisiaan.²⁰

Tekstien oikeanlaisen tulkinnan ohella säveltäjä asetti muusikoille vielä muita vaatimuksia. Stockhausenin mukaan Arnold Schönbergistä (1874–1951) lähtien on sävelletty negaation periaatteella, jonka mukaan säveltäjän tulisi välttää aiemmin tehtyä. Myös intuitiivisen musiikin kirjoittamattomana sääntönä oli se, että muusikoiden tuli välttää olemassa olevia tyylejä, heidän tuli soittaa täysin ”assosiaatiottomasti” (saks. *assoziationslos*, *assoziationsfrei*) (Stockhausen, sit. Kumpf 1981, 168–170). Stockhausenille ei riittänyt pyrkimys toistuvien ratkaisujen välttämiseen pelkästään yksilö- tai yhtyekohtaisella tasolla, vaan hän ulotti vaatimuksensa myös laajemmalle kulttuuriselle tasolle. Eräänlai-

sena länsimaiseen avantgardistiseen ajatteluun sisältyvän jatkuvan uudistumisen huipentumana voidaan pitää Stockhausenin muusikoille esittämää vaatimusta tuottaa koko ajan musiikkia, jonka kaltaista ei ollut aiemmin tuotettu. Intuitiivisessa musiikissa tuli operoida ikään kuin tyylien ulkopuolella, ja säveltäjä myös puuttui konkreettisesti muusikoiden soitossa havaitsemiinsa tyyllillisiin vaikutteisiin, kuten esimerkiksi klarinetisti Michel Portalin jazzvaikutteisiin ja lyömäsoittaja Jean-Pierre Drouet'n intialaisiin vaikutteisiin (ks. Kumpf 1981, 166–171). Kaiken kaikkiaan ei ollut ihme, että Stockhausen ajautui vaatimuksiin konfliktteihin muusikoittensa kanssa. Varsinkin yhteistyöprojektit vapaaseen itseilmaisuuun tottuneiden jazzmuusikoiden kanssa päättyivät usein ilmiriitoihin, joita puitiin julkisuudessakin. Esimerkiksi pianisti Wolfgang Daunerin (s. 1935) mukaan Stockhausen ei kehittänyt musiikkia vaan persoonakulttia (Kumpf 1981, 164). Saksofonisti Anthony Braxton (s. 1945) sanoi Stockhausenin kohottaneen itsensä jumalan asemaan ja nimitti säveltäjää ”vampyyriksi, joka halusi imeä minusta veren” (Kumpf 1981, 164).²¹ *The Observer* -lehden mukaan ”yhtyeen sisäiset ongelmat saavuttivat räjähdyspisteensä viime vuonna [1970] Darmstadtissa. Useat hänen muusikkonsa katkaisivat suhteensa häneen ja Stockhausen tunsu itsensä yllättyneeksi ja syvästi loukatuksi.” (Maconie 1976, 246).²²

Sutherland käyttää Stockhausenin varhaisempien ns. prosessiteosten yhteydessä kontrollin muutoksen tai siirron (engl. *control shift*) käsitettä. Tällä hän viittaa siihen, miten säveltäjä partituurin kautta tapahtuvan ohjauksen vähentyessä kontrolloi musiikkia edelleen esitystilanteessa miksauspöydän ääressä (Sutherland 1994, 77, 213). Myös intuitiivisen musiikin yhteydessä voidaan puhua vastaavan kaltaisesta ilmiöstä. Minimaalisista kirjallisista lähtökohdista huolimatta muusikot eivät olleet vapaita ilmaisemaan itseään, vaan säveltäjä kontrolloi esityksiä verbaalisin ohjein, erilaisin merkein ja keskeytyksin sekä edelleen myös miksauspöydän äärestä (ks. esim. Hambræus 1997, 32). Nuottikuvan ohjaavan vaikutuksen minimoituessa muusikot eivät siis vapautuneet tuottamaan omaa musiikkiaan, vaan heidän tuli päinvastoin päästä eroon mahdollisesti kehittämästään omasta ilmaisukielestä. Partituurin tarjoama vapaus oli vain näennäistä, kontrolli oli edelleen säveltäjällä.

Musiikin tuli olla Stockhausenin hyväksymää, hänen allekirjoittamaansa. (Vai tulisiko tässä tapauksessa puhua säveltäjän sanelemasta musiikista?) Myös muusikot kokivat usein tulkitsevansa ulkopuolisen säveltäjän tekemää musiikkia, esimerkiksi yhtyeen jäsenen Hugh Daviesin (1943–2005) mukaan "[t]ällaista teosta esitettäessä – on hyvin tietoinen siitä, että soittaa määrättyä sävellystä – on tietoinen säveltäjästä vaikuttamassa esitykseen tietyn välimatkan päästä partituurinsa kautta" (Davies, sit. Bailey 1980, 95–96).²³ Myös yhtyeen jäsen Harald Bojë (1934–1999) kuvaa sitä, miten intuitiivisessa musiikissa ei ole kyse esittäjän omasta musiikillisesta ilmaisusta vaan tekstien kautta tapahtuvasta säveltäjän ajatusmaailman tulkinnasta:

Stockhausenilla on kaikissa ilmaisuissa ollut mielessään tietty soiva tapahtuma. Näin ollen tekstit viittaavat Stockhausenin musiikilliseen elämysmaailmaan. Tulkitsija on asetettu saman tehtävän eteen, joka on tuttu jokaiselle asiaansa vakavasti suhtautuvalle tulkitsijalle: eläytyä säveltäjän musiikillisen maailmaan ja – identifioitua hänen ajatteluunsa. (Bojë 1978, 414.)²⁴

Vaikka monet ajankohdan improvisaatioyhtyeistä olivat säveltäjän ympärille muodostuneita tai jopa säveltäjistä koostuvia, oli Stockhausen Ensemble erityisellä tavalla säveltäjäkeskeinen kokoonpano (ks. esim. Griffiths 1978, 117).

Intuitiivinen musiikki ja uusi improvisaatio

Kysymys intuitiivisen musiikin suhteesta improvisaatioon ja nimenomaan samoihin aikoihin taidemusiikin piirissä harjoitettuun ”uuteen” improvisaatioon palautuu viime kädessä kieleen, käsitteiden käyttöön ja merkityksenantoon. Nykymusiikkidiskurssissa on varsin tavallista, että kaikkien esiintyjille annettujen vapauksien eli esityksellisen indeterminaation yhteydessä puhutaan improvisaatiosta. Tätä voidaan kutsua ns. laajaksi improvisaatiokäsitykseksi (ks. Riikonen 2000, 40–41). Luonnollisesti Stockhausenin partituurien minimalistisuus ja niiden sisältämien ohjeiden avoimuus on eräs syy teosten improvisaatiokonno-

taatioihin. Intuitiivinen musiikki voidaan nähdä esimerkiksi ”absoluutisen vapaana improvisaationa” (Gruhn 1973, 231). Myös saksalainen musiikintutkija Carl Dahlhaus (1928–1989) näki intuitiivisen musiikin pyrkivän ”absoluuttiseen improvisaatioon”, jota hän piti elektronisessa musiikissa aktualisoituvan ”absoluuttisen säveltämisen” vastapoolina (Dahlhaus 1979, 16).

Vaikka intuitiivisessa musiikissa näyttäisi partituurin perusteella olleen kyse lähes täydellisestä esittäjien vapaudesta, oli musiikki kuitenkin hyvin pitkälle säveltäjän määräämää. Modernin taidemusiikin säveltäjäkeskeisellä terminologialla ilmaistuna: vaikka partituuri oli indeterministinen, oli musiikki determinististä. Tapaus toimii myös hyvänä esimerkkinä siitä, miten esittäjien vapauksia ja improvisaatiota koskevien johtopäätösten tekeminen pelkästään partituurin ulkoasun, sen graafisuuden, verbaalisuuden tai muun sellaisen perusteella saattaa olla harhaanjohtavaa. Mikäli improvisaation kriteerinä pidetään sen esityshetkisyttä tai reaaliaikaisuutta (eli musiikin tulee syntyä esityshetkellä), on improvisaatio välttämättä esittäjien omaa musiikkia. Tämän valossa voidaan sanoa, ettei intuitiivisessa musiikissa ja nimenomaan Stockhausenin Ensemblen musiikissa ollut kyse muusikkokeskeisestä vapaasta improvisaatiosta eikä spontaanista kollektiivisesta luomisesta, siis improvisaatiosta siinä merkityksessä kuin sitä useiden muiden taidemusiikin improvisaatioyhtyeiden piirissä tuolloin harjoitettiin. Tässä mielessä Stockhausenin irtisanoutuminen kaikesta improvisaatiosta oli perusteltua. Intuitiivisen musiikin esitykset olivat suhteellisen tarkoin suunniteltuja ja levytykset voitiin tehdä ilman harjoituksia, koska esityksiin oli huolellisesti valmistauduttu.

Stockhausen ei ollut kiinnostunut improvisaatiosta sävellyksellisenä elementtinä, ikään kuin uutena musiikillisena parametrina, saatikka spontaanista muusikoiden itseilmaisusta tai kollektiivisesta vuorovaikutuksesta. Intuitiivisen musiikin tekstipartituureissa ei ollut kyse – kuten usein tulkitaan – esittäjiä omaan keksintään inspiroivista improvisaatiolähtökohdista eli niin sanotuista stimulusreferenteistä.²⁵ Säveltäjä ei ollut halukas ottamaan vastaan esiintyjien vapauksiin ja nimenomaan esityshetkellä tapahtuvaan spontaaniin ilmaisuun liittyviä riskejä vaan halusi säilyttää kontrollin teoksistaan ja nimenomaan niiden soivista

versioista, esityksistä, mahdollisimman pitkälle itsellään. Tämän hän joutui tekemään vaikeimman tien, suullisten ohjeiden, kautta. Omaksumalleen asenteelle johdonmukaisena Stockhausen ei myöskään halunnut luovuttaa teostensa tekijyyttä, saatikka omistajuutta edes osittain muusikoille.²⁶

Disharmoniaa 1960-luvun hengessä

Eri osapuolien tekstien ja lausuntojen kautta muodostuva kuva intuitiivisesta musiikista on monin tavoin jännitteinen. Jo intuitiivisuuden perusoletus – ajattelemattomuus tai ajatuksettomuus – aiheutti kummastusta muusikoiden keskuudessa. Vaikka säveltäjä kuormitti muusikoita erilaisilla musiikin esittämistä koskevilla ohjeilla, hän kuitenkin vaati kaikenlaisen tietoisien ajattelun syrjäyttämistä sitä esitettäessä. Esimerkiksi kokoonpanossa mukana ollut säveltäjä ja pasunisti Vinko Globokar kritisoi tätä julkisesti kysymällä, onko olemassa tulkitsijaa, joka pystyy kytkemään intuition mielensä mukaan välillä päälle, välillä pois (Globokar 1969, 513). Vastaavasti Stockhausenin vaatimus jatkuvasta uuden, ennenkuulemattoman tai ”assosiaatiottoman” musiikin tuottamisesta – ja vielä spontaanissa esitystilanteessa – voidaan asettaa kyseenalaiseen valoon. Onko muusikolle ylipäättään mahdollista unohtaa kehittämänsä ilmaisukieli ja omaksumansa repertoaari? Ilmeisesti näin ei ole, koska intuitiivisessa musiikissa on havaittu viitteitä jazzin ja maailmanmusiikin suuntaan (ks. esim. Kumpf 1981, 52, 163; Sutherland 1994, 215).²⁷ Ja kuka viime kädessä pystyy kontrolloimaan sitä, milloin musiikki on tuttua ja jo aiemmin tuotettua, milloin täysin uutta ja originaalia?

Stockhausen puhui musiikkinsa yhteydessä ”säteilystä”, ”samalla aaltopituudella olemisesta”, ”sympaattisista” ja ”hyvistä aalloista”, ”henkisestä osallistumisesta” tai ”kollektiivisesta äänestä”. Zen-filosofian hengessä muusikoiden tuli luopua itsekeskeisyydestä tullakseen musiikin tekijöistä sen välittäjiksi: ”muusikoiden täytyy oppia tulemaan egosentrisen vastakohdaksi – – Kun tulet senkaltaiseksi, jota kutsun radiovastaa-nottimeksi, et ole enää tyytyväinen ilmaisemaan itseäsi, et ole ol- lenkaan kiinnostunut itsestäsi – – tulet välineeksi.” (Stockhausen, sit.

DeRogatis 1997.)²⁸ Jossain vaiheessa myös säveltäjä itse ilmoitti olevansa vain muualta tulevan musiikin välittäjä. Tämä tulee myös konkreettisesti esille *Litanei*-tekstissä: ”Olen sanonut – – että en tee MINUN musiikkiani, vaan välitän värähtelyjä, jotka vangitsen.” (Stockhausen 1968.)²⁹ Intuitiivisen musiikin kokemuspohja oli säveltäjän omissa elämäkokemuksissa, mutta sen sijaan, että hän olisi valinnut samanhenkisiä tai ”samalla aaltopituudella” olevia muusikoita, hän koetti saada kanssaan työskennelleet muusikot eläytymään omaan subjektiiviseen kokemusmaailmaansa. Muusikoiden tuli olla intuitiivisia, ajatuksettomia, originaaleja, assosiaatiottomia jne. säveltäjän määräämällä tavalla. Säveltäjä ja musiikkiteeilijä Bengt Hambraeus (1928–2000) on monien muiden ohella kritisoinut kollegansa asennetta: ”Stockhausen oli 60-luvun puolivälin jälkeen omaksunut lisääntyvässä määrin yksinvaltiaaksi, guruksi julistautuneen roolin; useimpien muiden uskonnollisten johtajien tavoin hän halusi kontrolloida opetuslapsiaan niin, että heidän esityksensä seurasivat hänen intentioitaan.” (Hambraeus 1997, 32.)³⁰

Riippumatta esitysten ja levytysten aikana saamasta vastaanotosta vaikuttaa intuitiivinen musiikki ristiriitojen sävyttämältä musiikilta, jossa jännitteet purkautuivat esimerkiksi erilaisina säveltäjän ja yhtyeen jäsenten välisinä konflikteina. Stockhausen halusi olla tapansa mukaan ajan hermolla ja tiennäyttäjänä aikakaudella, jolloin yhteisöllisyys, tasa-arvoisuus, henkisyys, spontaanisuus ja muut tämän kaltaiset ilmiöt olivat aatteellisessa keskiössä. Idealismissaan ja utopistisuudessaan Stockhausenin intuitiivinen musiikki oli tyypillinen 1960-lukulainen ilmiö, ja myös siihen sisältyi ongelmia sekä aatteellis-teoreettisella että käytännön toteutuksen tasolla. Viime kädessä säveltäjä ei itse kyennyt toimimaan (tai ei halunnut toimia) tekstiensä mukaisesti. Hänen egoistinen luonteensa ja autoritääriset toimintamallinsa eivät olleet sopusoinnussa intuitiivisen musiikin hengen eivätkä ajankohdan yhteisöllisyyttä korostavan eetoksen kanssa.

Viitteet

¹ Indeterminaation käsitteellä tarkoitetaan yleisesti määräämättömyyttä ja nimenomaan säveltäjän kannalta. Siinä säveltäjä on ikään kuin luovuttanut osan teostaan koskevasta päätöksenteosta itsensä ulkopuolelle, eikä teos ole näin ollen kaikkien ominaisuuksiensa suhteen säveltäjän taholta yksityiskohtaisesti määrätty (determinoitu). Jos osa teosta koskevasta päätöksenteosta on annettu esittäjille, on kyse esitysprosessiin sisältyvästä määräämättömyydestä eli esityksellisestä indeterminaatiosta (*performance indeterminacy*, Nyman 1974; *performer indeterminacy*, Cope 1989) tai inhimillisestä indeterminaatiosta (*human indeterminacy*, Brindle 1975). Mikäli indeterminaatio sijaitsee sävellysprosessissa (säveltäjä käyttää esimerkiksi sattumametodeja), on kyse sävellysprosessiin sisältyvästä eli sävellyksellisestä indeterminaatiosta (*composer indeterminacy*, Cope 1989). Näin ollen teos voi olla indeterminoitu sävellysprosessinsa tai esitysprosessinsa suhteen (Cope 1989).

² *Aus den sieben Tagen* (Stockhausen 1968): 1. *Richtige Dauern* für ca. 4 Spieler, 2. *Unbegrenzt* für Ensemble, 3. *Verbindung* für Ensemble, 4. *Treffpunkt* für Ensemble, 5. *Nachtmusik* für Ensemble, 6. *Abwärts* für Ensemble, 7. *Aufwärts* für Ensemble, 8. *Oben und unten* (Theaterstück) (Mann, Frau, Kind, 4 Instrumente), 9. *Intensität* für Ensemble, 10. *Setz die Segel zur Sonne* für Ensemble, 11. *Kommunion* für Ensemble, 12. *Litanei* für Sprecher oder Chor, 13. *Es* für Ensemble, 14. *Goldstaub* für Ensemble, 15. *Ankunft* für Sprecher oder Sprechchor.

³ *Für kommende Zeiten* (1968–1970): 1. *Übereinstimmung* für Ensemble, 2. *Verlängerung*, 3. *Verkürzung*, 4. *Über die Grenze* für kleineres Ensemble, 5. *Kommunikation* für kleines Ensemble, 6. *Intervall*, Klavierduo zu 4 Händen, 7. *Außerhalb* für kleines Ensemble, 8. *Innerhalb* für kleines Ensemble, 9. *Anhalt* für kleines Ensemble, 10. *Schwingung* für Ensemble, 11. *Spektren* für kleines Ensemble, 12. *Wellen* für Ensemble, 13. *Zugvogel* für Ensemble, 14. *Vorahnung* für 4–7 Interpreten, 15. *Japan* für Ensemble, 16. *Wach* für Ensemble, 17. *Ceylon* für kleines Ensemble.

⁴ ”Denke NICHTS/Warte bis es absolut still in Dir ist/Wenn Du das erreicht hast/beginne zu spielen//Sobald Du zu denken anfängst, höre auf/und versuche den Zustand des/NICHTDENKENS wieder zu erreichen/Dann spiele weiter.” Kaikki lainaukset käänt. H.T.R., ellei toisin mainita.

⁵ Teosten syntyvaiheessa toukokuussa 1968 säveltäjän kerrotaan aloittaneen avioliittokriisinsä yhteydessä nälkälakon ja päässeensä sen yli tutustuttuaan hyllystään löytämiinsä hindulaisen gurun Sri Aurobindon teksteihin (ks. Nordin 2001). Säveltäjä luki Aurobindon tekstejä myös joissakin esityksissä ja *Unbegrenzt*-tekstin levytyksessä 1969.

⁶ ”Spiele und/oder singe/extrem lange leise Klänge/und extrem kurze laute Klänge” (*Übereinstimmung*); ”so leise, ruhig und lang wie möglich, mittellaut, etwas be-

wegt und mittellang und so laut, erregt und kurz wie möglich" (*Kommunikation*); "jäger Schluß" (*Wach*).

⁷ Esim. Gruppo Di Improvvisazione Nuova Consonanza (Franco Evangelisti ym.), Musica Elettronica Viva (Frederic Rzewski ym.), Gentle Fire (Hugh Davies ym.), AMM ja Scratch Orchestra (Cornelius Cardew), New Phonic Art (Vinko Globokar ym.), Ensemble Neue Musik der Stuttgarter Musikhochschule (Erhard Karkoschka).

⁸ "In improvisierter Musik gibt es immer, wie die Geschichte gezeigt hat, irgendein Grundelement – rhythmisch oder melodisch oder harmonisch –, auf das sich die Improvisation aufbaut."

⁹ "But what they did this year at Donaueschingen (1971) with internationally known free jazz players was just chaos. Everyone played as loud and as fast as possible, and everyone at once. There were hardly any solos, and when there were they were full of unconscious citations of idioms I would rather get rid of – – It was very interesting, for instance, that in this free music there was rarely any silence to enable one musician to play for a while." Vastaavanlaisesta kritiikistä George Russellin orkesteria ja Globe Unity Orchestra -yhtyettä kohtaan ks. Kumpf 1981, 168, 170.

¹⁰ "Intuitive Musik ist auch nicht mehr Improvisation, sie geht übers Improvisieren weit hinaus."

¹¹ Jäseninä Carlos R. Alsina, Jean-Pierre Drouet, Michel Portal ja Vinko Globokar sekä näiden lisäksi kontrabasisti Jean-François Jenny-Clark, joista Portal ja Jenny-Clark olivat tunnettuja myös free jazz -yhteyksistä.

¹² "In Darmstadt wurde dann UNBEGRENZT am 28. August 1969 zwischen 11.00 und 12.00 Uhr morgens einmal – ohne vorherige Probe – aufgenommen" [*Unbegrenzt*]; "Die gleichen Musiker spielten dann in Darmstadt am 30. August 1969 von ca. 11.00 bis 11.30 Uhr (ohne vorherige Probe und in nur einer Version) die hier veröffentlichte Aufnahme, die merkwürdigerweise fast die gleiche Dauer hat" [*Verbindung*]; "Dieser Text war nie zuvor gespielt oder geprobt worden." [*Treffpunkt*]; "NACHTMUSIK für Ensemble wurde am 31. August 1969 von ca. 16.30 bis 17.00 Uhr in einer Version – – aufgenommen – ohne je vorher von diesen Musikern gespielt oder geprobt worden zu sein." [*Nachtmusik*]; "Für die Schallplatte wählte ich die kürzere Version. ABWÄRTS war nie zuvor gespielt oder geprobt worden." [*Abwärts*]; "Die Aufnahme von AUFWÄRTS – – entstand am 29. August, ca. 17.10 bis 17.40 Uhr. Auch dieser Text wurde nur einmal ohne vorherige Probe interpretiert." [*Aufwärts*]; "Dieser Text war nie zuvor gespielt oder geprobt worden." [*Kommunion*]. (Stockhausen 1978, 114–128.)

¹³ "Schließlich sind in Aufführungen von Texten *Aus den Sieben Tagen* die Musiker untereinander 'rückgekoppelt' – – da sie ganz frei von Notenvorschriften sind, auf

jedes Ereignis eines Mitspielers reagieren können und sich gegenseitig 'aufschaukeln'."

¹⁴ "Damit soll ein Zustand des Spielens erreicht werden, in dem man *rein intuitiv* agiert und reagiert" (Stockhausen 1978, 129). "Eigentlich reagieren wir auf das oder agieren wir in Richtung dessen, was in der Luft ist. Es ist nicht wirklich Reaktion: wir sind mit dem Klang beschäftigt – wir formen an dem Klang herum, der in der Luft ist" (Stockhausen 1978, 134).

¹⁵ "This reached an extreme stage in *Aus den sieben Tagen* (*From the Seven Days*, 1968), which does away entirely with "preformed" material and asks the performers to improvise freely on purely verbal texts supplied by the composer" (Morgan 1991, 373).

¹⁶ "[w]ith the ensemble Stockhausen evolved an intuitive approach to live electronic improvisation" (Sutherland 1994, 256).

¹⁷ Stockhausen on kuvannut omaa valmistautumistaan *Abwärts*-tekstin esitykseen (ks. Stockhausen 1978, 120–121) ja dokumentoinut *Setz die Segel zur Sonne* -tekstin tulkintaan ja rakenteen muodostumiseen liittyvää harjoitusprosessia sekä *Ceylon*-tekstistä johdettua kiinteää rakennekaaviota (Stockhausen 1978, 127, 168). Myös yhtyeen jäsen Harald Bojë (1978, 416) on esittänyt taulukon muodossa esimerkiksi *Nachtmusik*-tekstistä johdetun kiinteän tulkinna.

¹⁸ "Spiele eine Schwingung im Rhythmus Deiner Glieder/Spiele eine Schwingung im Rhythmus Deiner Zellen/Spiele eine Schwingung im Rhythmus Deiner Moleküle/Spiele eine Schwingung im Rhythmus Deiner Atome" [*Abwärts*]; "Spiele einzelne Töne so hingegeben/bis Du die Wärme spürst/die von Dir ausstrahlt" [*Intensität*]; "bis alle [Töne] – – zu brennen anfangen" [*Innerhalb*].

¹⁹ Esimerkkinä tästä käy pianisti Aloys Kontarskylle pidetty oppitunti koskien sitä, miten kuuluu soittaa ilmaisu "universumin rytmissä". Ks. Maconie 1976, 254.

²⁰ Ks. esim. Sutherland 1994, 214; Bergström-Nielsen 1997, 15. Intuitiivisen musiikin samana säilyvästä peruskaraktääristä ks. Kumpf 1981, 52.

²¹ "Auf die Frage, ob er gerne mit Stockhausen zusammenarbeiten würde, antwortete Braxton: 'Nein, er würde mir mein Blut aussaugen. Stockhausen ist ein Vampir'" (Kumpf 1981, 164). Konflikteista muusikoiden kanssa ks. myös esim. Hambræus 1997, 32.

²² "Not surprisingly, this has sometimes caused resentment, which reached explosion point last year at Darmstadt. Several of his players parted company with him and Stockhausen confessed himself surprised and deeply hurt." (Peter Heyworth, *The Observer*, 25.4.1971, sit. Maconie 1976, 246).

²³ "Performing such a piece – – one is very conscious of playing a definite composition – – one remains aware of the composer influencing the performance from a distance through his score."

²⁴ ”Bei allen Formulierungen hat Stockhausen das klangliche Ereignis vorgeschwebt. Folglich bedeuten die Texte die musikalische Erlebniswelt Stockhausens. Der Interpret sieht sich also vor eine Aufgabe gestellt, die jedem ernsthaften Interpreten vertraut ist: sich in die musikalische Welt des Komponisten einzuleben und sich – wenigstens für die Zeit der Interpretation – mit dessen Denken zu identifizieren.”

²⁵ Esimerkiksi säveltäjä Earle Brown (1926–2002) vaati graafisessa partituurissaan *Folio* (1952) nimenomaan spontaania, valmistamatonta ja esityshetkellä syntyvää toteutusta. Tässä suhteessa Stockhausenin intuitiivinen musiikki poikkeaa myös muista ajankohdan tekstipartituureista, esimerkiksi Cornelius Cardew’n (1936–1981) teoksesta *The Tiger’s Mind* (1967) ja Christian Wolffin (s. 1934) teoksesta *Prose Collection* (1969) (ks. Nyman 1974, 100, 96). Yllättävän samankaltaiseen lähestymistapaan päätyi Stockhausenin yhdysvaltalaisena vastapoolina pidetty John Cage (1912–1992) 1970-luvun puolivälissä kehittämässään ns. strukturaalisessa improvisaatiossa. Siinäkin muusikoiden tuli päästä pois omista intentioistaan ja saavuttaa neutraali, ajatukseton tila ja astua ikään kuin itsensä ulkopuolelle: ”Improvisation – – that is to say not thinking – – just letting the sound be, in the space, in order that the space can be differentiated from the next space which won’t have that sound in it” (Cage, sit. Reynolds 1979; Feisst 1997, 9).

²⁶ Kuvaava esimerkki tästä on Vinko Globokarin tapaus: konflikteista johtuen hän kieltäytyi omia osuuksiaan sisältäneiden esitysten julkaisemisesta, mutta Stockhausen julkaisi levytykset (DG 2720073) vain Globokarin nimi kansiteksteistä poistettuna (ks. esim. Kumpf 1981, 164).

²⁷ Esimerkiksi jazzvaikutteita on havaittu esityksissä, joissa on ollut mukana jazzmuusikoita (ks. esim. Kumpf 1981, 52, 163). Vastaavasti *Ceylon*-levytystä arvioidessaan Sutherland luonnehtii musiikkia ”yhdistyneeksi maailmanmusiikiksi eloelektronisessa kontekstissa” ja toteaa ”soittajien kykenevän viittamaan sekä elektroniseen musiikkiin että etnisten musiikkien suureen kirjoon (Sutherland 1994, 215). Myös pianisti Alois Kontarsky on tuonut esille, ettei muusikko voi välttää tai kieltää omaa ohjelmistoaan vaan että se toimii näissä teoksissa eräänlaisena ”humuksena” (Bitter 1971, 49).

²⁸ ”Musicians must learn to become the opposite of egocentric – – When you become like what I call a radio receiver, you are no longer satisfied with expressing yourself; you are not interested in yourself at all. You will be amazed at what happens to you when this state is achieved: You become a medium.”

²⁹ ”Ich habe es seit vielen Jahren unzählige Male gesagt und manchmal geschrieben: Daß ich nicht MEINE Musik mache, sondern die Schwingungen übertrage, die ich auffange; daß ich wie ein Übersetzer funktioniere, ein Radioapparat bin.”

³⁰ ”Since the mid-60s, Stockhausen had increasingly assumed the role as a self-proclaimed autocrat – as a guru; like most spiritual leaders, he wanted to control his disciples, so that their performance followed his own intentions.”

Lähteet

Nuottiaineisto

Stockhausen, Karlheinz. 1968. *Aus den sieben Tagen. From the Seven Days*. Universal Edition. UE 14790. Wien: Universal Edition A.G.

Internetlähteet

DeRogatis, Jim. 1997. An Essential Overview of Intuitive Music. Kirjoittajan internetsivut (ilmestyi alun perin *Option*-lehdessä), <http://www.jimdero.com/OtherWritings/Other%20Intuitive.htm>. (Sivuilla käyty 18.8.2014.)

Julkaisemattomat lähteet

Riikonen, Hannu T. 2000. *1960-luku ja uusi tapa improvisoida. Nykymusiikin improvisaatioliikkeen piirissä vallinneista improvisaatiokäsityksistä*. Musiikkitieteen lisensiaatintutkimus, Turun yliopisto.

Kirjallisuus

Bailey, Derek. 1980. *Improvisation: Its Nature and Practice in Music*. Ashbourne: Moorland.

Bergström-Nielsen, Carl. 1997. Festlegen, Umreissen, Andeuten, Hervorrufen. Analytisches zu den Textkompositionen von Karlheinz Stockhausen. *MusikTexte* 72: 13–16.

Bitter, Christof. 1971. Ein Gespräch mit Aloys Kontarsky. *Feedback Papers* 2: 49–50. Köln: Feedback Studio Verlag.

Bojë, Harald. 1978. Aus den Sieben Tagen. ”Text”-Interpretation. *Feedback Papers* 16: 414–418. Köln: Feedback Studio.

- Breitsamer, Sabine. 1994. Spontane Improvisation. Alvin Curran – ein Porträt. *MusikTexte* 53: 31–34.
- Brindle, Reginald Smith. 1975. *The New Music: The Avant-garde since 1945*. London & New York & Toronto: Oxford University Press.
- Brinkmann, Reinhold. 1972. Von einer Veränderung des Redens über Musik. Teoksessa *Die Musik der Sechziger Jahre. Zwölf Versuche*, toim. Rudolf Stephan, 77–89. Mainz: Schott.
- Cope, David H. 1989. *New Directions in Music*. 5. painos. Dubuque, IA: W. C. Brown. Ilmestyi alun perin 1971.
- Dahlhaus, Carl. 1979. Was heisst Improvisation? Teoksessa *Improvisation und neue Musik. Acht Kongressreferate*, toim. Reinhold Brinkmann, 9–23. Mainz: Schott.
- Evangelisti, Franco. 1966. Komponisten improvisieren als Kollektiv. *Melos* 2: 86–88.
- Eötvös, Péter. 1973. Oheisteksti LP-levyyn Electrola 1 C 165-02313/14.
- Feisst, Sabine. 1997. *Der Begriff 'Improvisation' in der neuen Musik*. Berliner Musik Studien 14. Sinzig: Studio / Verl. Schewe.
- Fritsch, Johannes. 1979. Prozessplanung. Teoksessa *Improvisation und neue Musik. Acht Kongressreferate*, toim. Reinhold Brinkmann, 108–117. Mainz: Schott.
- Globokar, Vinko. 1969. Vom Standpunkt eines Interpreten. *Melos* 12: 513.
- Griffiths, Paul. 1978. Improvisaatio, 1900-luvun länsimainen taidemusiikki. *Otavan iso musiikkitietosanakirja* 3, toim. Erkki Ala-Könni et al., 117. Helsinki: Otava.
- – –. 1980. Aleatory. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 1, toim. Stanley Sadie, 237–242. London: Macmillan.
- – –. 1992. *Musica nova. Modernin musiikin historia Debussystä Bouleziin*. Käänt. Jouko Laaksamo. [Kuopio]: Puijo. Ilmestyi alun perin 1978.
- Gruhn, Wilfried. 1973. Zum Begriff und zur Praxis der Improvisation. *Musik und Bildung* 5: 229–232.
- Hambraeus, Bengt. 1997. *Aspects of Twentieth Century Performance Practice: Memories and Reflections*. Uppsala: The Royal Swedish Academy of Music.
- Karkoschka, Erhard. 1971. Aspekte der Gruppenimprovisation. *Melos* 1: 11–14.
- Kumpf, Hans. 1981. *Postserielle Musik und Free Jazz. Wechselwirkungen und Parallelen*. 2. painos. Rohrdorf: Rohrdorfer Musikverlag. Ilmestyi alun perin 1975.

Maconie, Robin. 1976. *The Works of Karlheinz Stockhausen*. London: Marion Bryars.

Morgan, Robert P. 1991. *Twentieth-Century Music: A History of Musical Style in Modern Europe and America*. New York: Norton.

Nordin, Loco. 2001. En stigfinnare och nydanare belönas. *Södermanlands Nyheter* 14.5.2001.

Nyman, Michael. 1974. *Experimental Music: Cage and Beyond*. London: Studio Vista / Cassell & Collier Macmillan.

Reynolds, Roger. 1979. John Cage and Roger Reynolds: A Conversation. *The Musical Quarterly* 65 (4): 581–597.

Schnebel, Dieter. 1964. Nachwort. Teoksessa Stockhausen, Karlheinz, *Texte zu eigenen Werken, zur Kunst Anderer, Aktuelles. Band 2. Aufsätze 1952–1962 zur musikalischen Praxis*. Köln: DuMont.

Stockhausen, Karlheinz. 1959. Elektronische und instrumentale Musik. *Die Reihe* 5: 50–58. Wien: Universal Edition.

– – –. 1970a. Stockhausens Plädoyer für Intuition – ein Interview. *The World of Music* 12 (2): 6–12. Mainz: Schott.

– – –. 1970b. *Für kommende Zeiten – 17 Texte für Intuitive Musik*. Kürten: Stockhausen-Verlag.

– – –. 1971. *Texte zur Musik 1963–1970. Band 3*. Köln: DuMont.

– – –. 1978. *Texte zur Musik 1970–1977. Band 4*. Köln: DuMont.

Sutherland, Roger. 1994. *New Perspectives in Music*. London: Sun Tavern Fields.

Tiensuu, Jukka. 1982. Valinnan valinnasta akustisessa taiteessa. Teoksessa *Musiikin soivat muodot. Musiikintutkimuksen teorioita ja menetelmiä*, toim. Eero Tarasti, 243–279. Jyväskylän yliopiston musiikkitieteen laitoksen julkaisusarja. A, tutkielmia ja raportteja 2. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.

– – –. 1991. Mutta onko se musiikkia? Teoksessa *Klang – uusin musiikki*, toim. Lauri Otonkoski, 9–51. Helsinki: Gaudeamus.

II "Musta atlanttinen rytmi"

Tanssi-improvisaatio osana musiikkia Länsi-Afrikassa

Johdanto

Lähes kaikkialla Afrikassa tanssi ja musiikki ovat läheisessä suhteessa toisiinsa, ja varsinkin rumpumusiikkiperinteisiin liittyy yleensä erottamattomana osana tanssi. Tunteissani länsiafrikkalaisissa perinteissä tanssi ei kuitenkaan pelkästään seuraa rumpujen rytmejä vaan useimmiten myös lisää niihin jotain, mikä puolestaan vaikuttaa musiikillisen kokonaisuuden muotoutumiseen. Näin ollen musiikillista improvisaatiota tarkastellessa on näissä perinteissä otettava huomioon tanssin osuus yhtenä musiikin osatekijänä äänellisten elementtien rinnalla.

Tässä luvussa käsittelemääni Senegalin wolofien *sabar*-perinnettä leimaa juuri musiikin ja tanssin voimakas yhteys: sabartanssit vaativat säestykseen oikeanlaista musiikkia, ja sabarrummuilla soitettu musiikki koetaan nimenomaan tanssimusiikiksi. Näiden piirteiden lisäksi saman nimen käyttäminen niin rummuista, tansseista kuin koko musiikinlajista vahvistaa käsitystä siitä, että rummuilla soitettut rytmit ja tanssijoiden liikekuviot muodostavat wolofien perinteessä yhden musiikillis-liikkeellisen kokonaisuuden.

Wolofit muodostavat Senegalin suurimman etnisen ryhmän, noin 43 % Senegalin väestöstä (CIA 2014). Koska wolofit ovat ylivoimaisena enemmistönä pääkaupungin Dakarin alueella, on heidän vaikutusvaltansa Senegalissa kuitenkin suhteellista väestömäärää huomattavasti suurempi. Wolofin kieli on käytetyin kieli eri etnisten ryhmien edustajien keskinäisessä kommunikoinnissa, ja sitä osaavat jossain määrin lähes kaikki senegalilaiset, vaikka maan virallinen kieli onkin ranska.

(Esim. Gellar 1982, 98–101.) Wolofeja asuu jonkin verran myös Senegalin naapurimaissa, erityisesti Gambiassa.

Wolofien perinteisistä musiikinlajeista eniten esitetään juuri sabarmusiikkia. Sabarrummut ovat yksikalvoisia rumpuja, joita soitetaan yhdessä kädessä pidettävällä kepillä ja toisella kädellä. Rumpuja on erikokoisia, ja niistä isoimpia ja painavimpia bassorumpuja soitetaan useimmiten istuen, rumpu maassa soittajan edessä, kun taas pienempiä ja korkeäänisempiä soitetaan tyypillisesti seisten, rumpu kiinnitettynä nauhalla soittajan lonkalle. Tavallinen soitin wolofien perinnesäestyssoittimissa on myös kainalossa pidettävä, kaksikalvoinen *tama*-rumpu, jota soitetaan sabarrumpujen tapaan kepillä ja sen puolen kädellä, jonka alla rumpua pidetään. Koska tiimalasin muotoisen taman kahta kalvoa yhdistää nyörytys, soittaja voi säädellä kalvojen kireyttä ja siten rummun äänenkorkeutta käsivarttaan liikuttamalla. Tamaa voidaan käyttää sabar-yhtyeen soolosoittimena, mutta myös muutaman tamansoittajan yhtyeet ovat tavallisia. Rumpumusiikin lisäksi wolofien perinteinen musiikki koostuu lähinnä lauluista, joiden perinteinen säestyssoitin on *xalam*, viisikielinen luuttu (ks. Coolen 1983). Xalaminsoittoa kuulee nykyisin kuitenkin hyvin harvoin, ja lauluja säestetään sen sijaan rummuilla tai uudemmilla soittimilla kuten kitaralla.

Kuvailen tässä luvussa ensin sabarmusiikin ja -tanssin tyypillisiä esitystilanteita ja erittelen sen jälkeen esitysten osatekijöitä pohtien sitä, millaisia odotuksia perinne asettaa muusikoiden ja tanssijoiden toiminnalle sekä miten se ohjaa sabaresityksissä tapahtuvaa improvisaatiota (vrt. esim. Nettl 1974, 11, 13; 1998, 15). Koska tanssisoolot ovat keskeisessä roolissa sabarin esitystilanteissa, tarkastelen tässä luvussa erityisesti tanssijoiden panosta musiikillisen kokonaisuuden muotoutumiseen. Kirjoitukseni perustuu ensisijaisesti itse tallentamiini video- ja äänitemateriaaleihin sekä tanssi- ja musiikkiopintoihini Senegalin pääkaupungissa Dakarissa. Suurin osa materiaalista on koottu aikavälillä joulukuusta 2005 heinäkuuhun 2006. Olen käsitellyt samaa aihetta laajemmin väitöskirjassani (Seye 2014).

Sabarin esitystilanteista

Sabarmusiikin ja -tanssin perinteisiä esitystilanteita ovat erityisesti nimenantojuhlat ja häät, mutta niillä voidaan juhlistaa lähes mitä tahansa muutakin tilannetta. Sabarjuhlat voivat siten yhtä lailla liittyä yhdistystoimintaan tai poliittiseen kampanjointiin kuin olla jonkin työyhteisön tai ystäväjoukon omaksi huvikseen järjestämiä tanssitilaisuuksia. Erilaisia sabarin esitystilanteita on kuvannut laajemmin esimerkiksi Patricia Tang (2007, 126–153). Olen seuraavassa käyttänyt hänen kuvauksiaan omien havaintojeni tukena.

Tavallisimpia sabarin esitystilanteita ovat tietyn naapuruston naisten tai jonkin yhdistyksen jäsenten järjestämät sabarjuhlat iltapäivällä ennen pimeän tuloa. Nämä ovat useimmiten suhteellisen pienimuotoisia tilaisuuksia, vaikka naapuruston väkeä saattaa juhlien kuluessa kerrääntyä paljonkin katsomaan. Suurempia sabarjuhlia järjestetään öisin, ja niissä voi olla muutakin ohjelmaa kuin vapaamuotoista tanssia sabaryhtyeen säestyksellä. Niiden järjestäminen on kalliimpaa ja vaativampaa kuin iltapäiväsabarien, sillä juhlapaikalle tarvitaan valaistus ja useimmiten halutaan käyttää myös äänentoistolaitteita, jotta mahdolliset puheet saadaan kuulumaan hyvin kaikille ja voidaan lisäksi soittaa pop-musiikkia levyiltä.

Olivatpa kyseessä mitkä juhlat tahansa, ne järjestetään usein kadulla juhlien järjestäjän kodin edessä tai jollain läheisellä aukiolla. Iltapäivän sabarjuhlissa soittoa ja tanssia on tavallisesti tunnin tai kahden ajan, kun taas öiset juhlat kestävät pitempään. Näin ollen myös rumpalien palkkiot ovat suuremmat yöllä järjestettävissä juhlissa. Häiden ja nimenantojuhlien yhteydessä musiikin ja tanssin määrä puolestaan vaihtelee huomattavasti, lyhyestä iltapäivä-sabarista jopa useaan päivään: rumpalit saattavat esimerkiksi soittaa jo puolen päivän aikaan jonkin aikaa ja jatkaa soittoa useassa jaksossa iltapäivällä ja illalla.

Sabarjuhlien järjestäjä sopii etukäteen sabaryhtyeen johtajan kanssa ajasta ja paikasta sekä soittajien palkkiosta. Ennalta sovitun palkkion lisäksi muusikot saavat yleensä rahaa myös juhlien kuluessa yleisön osoittaessa rahalahjoilla arvostustaan. Muita etukäteisjärjestelyjä vaativat poliisilta haettava lupa juhlien järjestämiselle kadulla ja tuolit, joita tuodaan tanssialueen reunoille, sekä mahdollinen valaistus ja äänentoisto.

Sabarrumpuyhtye koostuu tanssijuhlissa useimmiten seitsemästä soittajasta, mutta yhtyeen koko vaihtelee jonkin verran juhlien koon mukaan: erityisen isoissa juhlissa soittajia voi olla parikymmentä tai jopa enemmän. Rumpalit asettuvat tanssialueen yhdelle reunalle ja aloittavat soittamisen tavallisesti jo ennen kuin juhlat varsinaisesti alkavat. Tämä lämmittelyvaihe voi kestää yöllä järjestettävissä juhlissa jopa yli tunnin, ja sen aikana rumpalit voivat muun muassa kokeilla uusia rytmejä ja tarkistaa rumpujen vireyksen. Lisäksi se tarjoaa nuoremmille rumpaleille, joiden ei vielä anneta soittaa juhlissa, mahdollisuuden harjoitella eri rytmejä taitavampien soittajien kanssa. Samalla soitto antaa esimakua tulevista ja houkuttelee ihmisiä paikalle.

Juhlien alussa rumpalit puolestaan soittavat jonkin aikaa rytmejä, joita ei ole tarkoitettu tanssittaviksi vaan jotka ennemminkin tuovat esille yhtyeen taitoja ja toimivat merkinä juhlien alkamisesta. Monilla yhtyeillä on erityisiä rytmejä tätä johdantojaksoa varten, joko itse kehitettyjä sävellyksiä tai omia versioita laajemmin tunnetuista rytmeistä, jotka siten myös toimivat yhtyeen tavaramerkkinä. Lisäksi yhtyeen jäsenet soittavat sooloja vuorotellen ja pääsevät näin osoittamaan myös yksilöllisiä taitojaan. Tämän musiikillisen johdannon jälkeen yhtye siirtyy esittämään kaikkien tuntemia tanssirytmiejä, jotka seuraavat toisiaan suurin piirtein samassa järjestyksessä. Tanssirytmien valinta ja järjestys riippuu kuitenkin jossain määrin tilanteesta: rumpalit saattavat soittaa joitain rytmejä pitempään kuin toisia tai palata aiemmin soitettuihin rytmeihin uudestaan. Lisäksi rytmien valintaan vaikuttaa muun muassa se, onko yhtyeessä mukana tamansoittaja, koska tiettyjä tanssirytmiejä soitetaan mieluiten tämän johdolla.

Sabartanssit ovat tyypillisesti lyhyitä, alle puoli minuuttia kestäviä soloja. Varsin tavallista on myös pareittain tanssiminen, yleensä niin, että yhden tanssijan aloittama solo houkuttelee jonkun hänen ystävästään tanssimaan vastakkain aloittajan kanssa. Muuten tanssiminen tapahtuu enimmäkseen kohti rumpaleita. Sabaryhtyeen solistin tehtävänä on seurata tanssijan liikkeitä soitollaan, ja tanssijan soolon lopetuskuvioon yhtyy koko rumpuyhtye – ainakin jos tanssi on tarpeeksi selkeää ja tanssija ajoittaa lopetuksen rytmisesti oikein. Jos tanssijoita on samanaikaisesti useita eivätkä he tanssi yhteistä koreografiaa, rumpuso-

listi seuraa sitä tanssijaa, jota hänen on helpoin seurata: joko itseään lähintä tai sitä, joka tanssii selkeimmin.

Periaatteessa kuka tahansa läsnäolijoista voi mennä alueen keskelele tanssimaan, mutta käytännössä tanssijat ovat aina pääosin naisia. Vapaamuotoisissa sabarjuhlissa valtaosa läsnäolijoistakin on naisia, kun taas perhejuhlissa on enemmän miehiä paikalla, mutta he pysyttelevät enimmäkseen taka-alalla. Tanssijat ovat useimmiten myös suhteellisen nuoria. Vanhempien naisten näkee tanssivan harvemmin, lähinnä perhejuhlissa. Rumpalit ovat sen sijaan miehiä ja useimmiten *géwël*-muusikkosukujen jäseniä.¹ Siten he ovat ammattimaisia esiintyjiä, jotka ovat lapsesta asti ”kasvanee” muusikoiksi ja saaneet ohjausta sabarrumpujen soittamiseen vanhemmilta sukulaisiltaan, kun taas useimmat tanssijat eivät ole ammattilaisia vaan ovat oppineet sabartanssit muiden tanssimista katselemalla ja jäljittelemällä.

Sabarin tanssirytmistä

Sabarrytmit rakentuvat 2–4 erilaisesta säestyskuvioista, jotka yhdessä muodostavat tietyksi tanssirytmiksi tunnistettavan kokonaiskuvion.² Yleensä kaksi säestyskuvioita muodostaa rytmin rungon. Näistä säestyskuvioista tärkein on korkeäänisten *mbëng-mbëng*-rumpujen soittama kuvio eli *mbalax*, joka toistuu sellaisenaan läpi koko rytmin ja toimii koko yhtyeen rytmisenä kiintopisteenä. Toinen rytmi on puolestaan matalaäänisen *cóol*-rumpun soittama kuvio eli *talmbat*, jota saateetaan jossain määrin muunnella, mutta sekin toistuu pääosin samanlaisena. Sen sijaan muita mahdollisia säestyskuvioita voidaan muunnella vapaammin ja ne voivat välillä jäädä kokonaan pois, jos kyseinen soittaja esimerkiksi soittaa sooloa. Useimmiten rumpuyhtyeen johtaja toimii solistina, mutta myös muut yhtyeen rumpalit voivat ajoittain toimia solistina. Soolot ovat improvisoituja mutta hyödyntävät kullekin tanssirytmille tyypillisiä, vakiintuneita soolofraaseja. Lisäksi kulloinkin solistina toimivan rumpalin tehtävänä on seurata tanssijan liikkeitä soitollaan, jolloin tanssija saa välillisesti solistin roolin. Tavallisia ovat erityisesti *cóol*-rumpujen soittajien soittamat lyhyet välikkeet, jotka

”vastaavat” solistin fraaseihin, ovatpa nämä sitten vapaasti improvisoituja tai tanssijan liikkeisiin pohjautuvia.

Esimerkiksi rytmissä *ceebujën*, joka on todennäköisesti eniten soitettu sabartanssirytmi, rytmin rungon muodostavat kaksi säestyskuviota (Nuottiesimerkki 1, viimeinen tahti): *mbëng-mbëng*-rumpujen soittama ”gitata gitata” (*mbalax*) ja *cóol*-rummun soittama ”pahtauran” (*talmbat*). Lisäksi yhtyeen johtaja saattaa soittaa korkeaäänisellä *ndeer*-rummulleen kolmatta säestyskuviota ”taurantapah” (*mbalax ndeer*), joka ikään kuin yhdistää *mbalax*- ja *talmbat*-kuviot toisiinsa. Tätä kuviota johtaja soittaa usein vain hetken rytmin alussa ja siirtyy sitten joko seuraamaan tanssijaa tai improvisoimaan omia soolofraasejaan.

Tässä käyttämäni onomatopoeettiset ilmaukset ovat senegalilaisten muusikkojen tapa jäljitellä rytmikuvioita. Ne eivät kuitenkaan muodosta täysin johdonmukaista eri lyöntejä imitoivien tavujen järjestelmää, vaan samanlaista lyöntiä voidaan kuvata eri tavuilla rytmikuvioista riippuen. Olen edellä kursivoinut rytmikierron ensimmäiselle iskulle tulevat lyönnit, jolloin tavuista käy ilmi, miten soittajat hahmotta-

aloitusmerkki (ndeer)

mbëng-mbëng

cóol

mbalax ndeer

mbalax

talmbat

Nuottiesimerkki 1. *Ceebujën*-rytmin aloituskuvio ja säestyskuviot.³

vat rytmensä suhteessa musiikin metriin.⁴ Lisäksi tavuista näkyy *mbèng-mbèng*-rumpujen yksinkertaiselle säestyskuviolle ominainen taipumus muuttua triolimaiseksi nopeassa tempossa: *ceebujénin* tempo on tyypillisesti jopa 200 iskua minuutissa, joskin tempo vaihtelee muun muassa tanssijoista riippuen ja varsinkin rytmin aloitus on usein jonkin verran hitaampi.

Vaikka *ndeer*-rummun säestyskuviota käytännössä soitetaan vain hetkittäin, useimmat tanssijat jäljittelevät *ceebujén*-rytmiä laulamalla nimenomaan *mbalax ndeer* -kuviota eli ”*taurantapah*”. Tämän kuvion ilmeisesti ajatellaan aina olevan läsnä *ceebujén*-rytmissä, silloinkin kun se ei ole kuultavissa, ja tanssijat hahmottavat rytmin kokonaisuuden sen kautta. Ei liene sattumaa, että tämä kuvio alkaa ennen kierron vahvinta iskua, kohotahdilla, sillä myös tanssin liikekuviot alkavat tyypillisesti tuolla tahdinosalla.

Säestyskuvioiden lisäksi rytmiin voi kuulua erilaisia aloituskuvioita, lopetuskuvioita tai muita kaikkien yhdessä soittamia kuvioita. Aloituskuviot ovat yleensä kysymys–vastaus-tyyppisiä lyhyehköjä kuvioita, joiden avulla yhtyeen johtaja antaa merkin (”kysymys”) uuden rytmin aloittamisesta ja johtajan merkkiin vastaamisen jälkeen soittajat siirtyvät suoraan omiin säestyskuvioihinsa (*ceebujénin* aloituskuvio, ks. Nuottiesimerkki 1). Lopetuskuviot soitetaan samaan tapaan yhtyeen johtajan merkistä ja ne voivat liittyä joko tanssisoolon lopetukseen tai koko rytmin lopetukseen. Muitakin kaikkien yhdessä soittamia kuvioita voidaan liittää eri tanssirytmieihin, mutta ne toimivat ennemmin jonkinlaisina välisoittoina kuin tanssin säestyksenä, joten en käsittele niitä tässä tarkemmin. Aloituskuviokin voi toistua rytmin keskellä. On nimittäin varsin tavallista, että soittajat lopettavat hetkeksi esimerkiksi erityisen onnistuneen tanssisoolon jälkeen ja aloittavat sitten uudestaan. Yhtyeen johtaja voi myös palata aloitusmerkin avulla hitaampaan tempoon, jos se on kiihtynyt liian nopeaksi.

Vaikka *sabarin* tanssirytmieihin sisältyy aina jonkin verran improvisaatiota, sitä on loppujen lopuksi suhteellisen vähän, sillä rumpalien tehtävänä on ensisijaisesti palvella tanssimista. Ensinnäkin säestyskuviot muodostavat yhdessä tanssirytmien kokonaiskuvion. Se tarjoaa tanssijalle ikään kuin kehyksen, jonka sisällä hänen tulee toteuttaa oma soo-

lonsa. Toiseksi rumpusolistin tehtävänä on soittaa kuuluvaksi tanssijan liikkeitä, mistä johtuen solistikaan ei varsinaisesti improvisoi, vaikka eri solistit voivatkin tulkita samat tanssiliikkeet hieman eri tavoin. Näin ollen voisi jopa väittää, että rumpalit eivät oikeastaan improvisoi lainkaan vaan vain esittävät oman senhetkisen tulkintansa perinteisistä tanssirytmieistä ja tanssijan liikkeistä. Tämä oletettavasti myös vastaa rumpalien kokemusta soittamisesta, sillä kaikki haastateltavani painottivat hyvän rumpalin ominaisuuksina perinteen tuntemista ja kykyä seurata tanssijoita, kun taas kukaan ei puhunut esimerkiksi tarpeesta luoda omaperäin nen tyylisiä solistina. (Vrt. Nettl 1974, 9, 18–19.)

Improvisoidut tanssisoolot osana musiikkia

Kuten edellä esitetystä tanssirytmien lyhyehköstä luonnehdinnasta käy ilmi, tanssijat ovat sabarmusiikin kannalta keskeisessä roolissa, sillä musiikin tehtävänä on nimenomaan palvella tanssimista. Tanssisoolot eivät kuitenkaan suoraviivaisesti seuraa rumpalien soittamia rytmejä vaan ennemminkin lisäävät uuden kuvion rumpujen säestyskuvioiden muodostamaan musiikilliseen kokonaisuuteen. Koska rumpusolistin tehtävänä on seurata soitollaan tanssijan liikkeitä, tehdä niitä kuuluvaksi, tanssiliikkeet eivät ole pelkästään visuaalisia elementtejä, vaan ne saavat myös äänellisen muodon. Taitava tanssija pystyy näin solistin välityksellä ohjaamaan koko rumpuyhtyettä ja halutessaan jopa vaihtamaan rytmistä toiseen kesken tanssin. Tässä mielessä tanssisoolot muodostavat keskeisen tekijän sabarin *musiikillisessa* kokonaisuudessa.

Tanssijalla on enemmän vapauksia kuin rumpaleilla, ainakin siinä mielessä, että nimenomaan tanssijan toiminta ohjaa rumpalien soittoa, kun taas tanssijan sooloa rajoittaa lähinnä rytmin kokonaishahmo, joka ohjaa tietenkin myös rumpaleita. Tanssija ei silti voi tanssia mitä tahansa, sillä rytmisissä pysymisen lisäksi hänen tulee tanssia niin, että rumpusolisti pystyy ennakoimaan hänen liikkeensä ja soittamaan niiden mukaisesti. Usein eri tanssijoiden soolot ovatkin hyvin samankaltaisia, kahta tai kolmea kunkin tanssirytmien tyypillisintä liikekuviota toistavia liikesarjoja. Vain harvat tanssijat pystyvät improvisoimaan selkeästi

omintakeisia liikefraaseja, jotka kuitenkin ovat rumpusolistin ennakoitavissa ja musiikillisesti ymmärrettäviä.

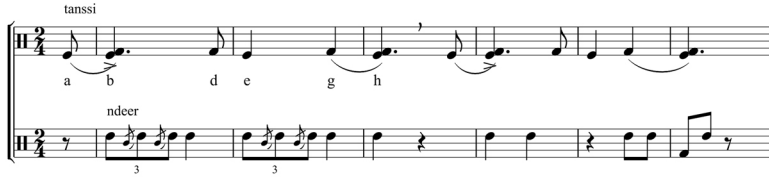
Rumpusolisti seuraa lähinnä tanssijan jalkoja, mutta soitetut fraasit eivät läheskään aina toista suoraviivaisesti tanssijan askelten rytmiä vaan ovat yleensä monimutkaisempia. Erityisesti silloin kun tanssija toistaa samaa liikekuviota useita kertoja peräkkäin, sama kuvio saa useita erilaisia soitettuja tulkintoja. Saman kuvion toistot voitaisiin myös ehkä käsitellä yhdeksi liikefrasiksi, jota muusikko pyrkii tulkitsemaan kokonaisuutena – joskaan soittaja ei pysty ennakolta tietämään, kuinka monta kertaa tanssija tulee saman liikkeen toistamaan. Lisäksi eri liikekuviot voivat joskus saada saman musiikillisen vastineen. Yleensä musiikilliset fraasit kuitenkin painottavat samoja iskuja, jotka ovat aksentoituja liikefrasissakin.

Esimerkiksi aiemmin mainitussa *ceebujën*-tanssissa tyypillisin liikekuvio on askelrytmiltään varsin yksinkertainen (Kuvasarja 1 ja Nuottiesimerkki 2, ylempi viivasto): Liikesarja alkaa hyppyllä vasemmalle jalalle, jonka aikana oikea jalka potkaistaan eteen ylös (kuva a). Tätä seuraa kuvion painokkain kohta (merkitty aksentilla), kosketus oikealla jalalla eteen (b). Sen jälkeen tanssija hyppää (c) vasemmalta jalalta oikealle (d), jonka jälkeen seuraa kaksi askelta paikalla (e, f, g) ja niiden jälkeen kosketus vasemmalla jalalla oikean jalan viereen (h). Kaikkien askelten ja hyppyjen aikana toisen jalan polvi nousee ylös ja kiertyy hieman auki lantion kiertyessä vastaavasti jalkojen liikkeiden mukaan. Käsien liikkeissä on enemmän yksilöllistä variaatiota, joten niistä voi sanoa lähinnä, että kädet liikkuvat vartalon etupuolella jalkojen liikkeitä tasapainottaen. Tavallisesti oikean jalan kosketuksen aksenttia korostetaan oikean käden ylös etuviistoon suuntautuvalla liikkeellä. Yleensä tämä liikekuvio toistuu pari kolme kertaa ennen kuin tanssija vaihtaa muihin liikkeisiin, esimerkiksi lopetuskuvioon, mutta jotkut saattavat toistaa soolossaan pelkästään tätä kuviota.

Tämä liikekuvio sai muutamissa tarkemmin analysoimissani videotallenteissa useimmiten kaksi erilaista musiikillista tulkintaa, joista jälkimmäinen esiintyi aina vasta ensimmäisen jälkeen, jos sama liikekuvio toistui tanssissa (Nuottiesimerkki 2, alempi viivasto). Näistä musiikillisista kuvioista ensimmäistä ei juuri koskaan toistettu kahta kertaa peräk-



Kuvasarja 1. *Ceebujen*-tanssin tyypillinen liikekuvio. Kuvat on poimittu videolta, joka on kuvattu 4.2.2006 naisyhdistyksen juhlissa Grand Yoffissa, Dakarissa.



Nuottiesimerkki 2. *Ceebujän*-tanssin tyypillisen liikekuvion askelrytmi ja kyseisen liikekuvion kaksi musiikillista tulkintaa. Oikean jalan askeleet merkitty viivastolle ensimmäiseen väliin, vasemman jalan viivalle, kirjaimet viittaavat Kuvasarjan 1 kuviin.

käin, vaan siitä siirryttiin toiseen, jos tanssija toisti saman liikekuvion. Sen sijaan jälkimmäinen kuvio soitettiin varsin usein kahteen kertaan, sikäli kun tanssija toisti liikekuvion vielä kolmannen kerran. Muunlaiset tulkinnat olivat harvinaisempia, ja suurin osa niistä oli tulkittavissa näiden kahden kuvion variaatioiksi.

Liikekuvioiden musiikilliset vastineet ovat siis suhteellisen helposti ennakoitavissa, ja tanssijat varmasti itsekin kiinnittävät huomiota siihen, millaiselta heidän tanssinsa kuulostaa rumpusolistin tulkitsemana. Tämän huomaa helpoiten tilanteissa, joissa rumpusolisti ei syystä tai toisesta pysty seuraamaan tanssijan liikkeitä tai tulkitsee ne jollain tavalla väärin. Tanssija saattaa hämmentyä tästä ja jopa lopettaa soolonsa, mutta useimmiten tanssija pyrkii tällaisessa tilanteessa myötäilemään rumpalin tulkintaa niin, että voi jatkaa soolonsa loppuun.

Tanssisoolo pyritään lopettamaan vakiintuneeseen lopetuskuvioon, johon koko rumpuyhtye lähtee mukaan. Esimerkiksi *ceebujën*-tanssin perinteinen lopetuskuvio on lyhyt ja rytmisesti varsin yksinkertainen, sillä tanssijan liikkeet korostavat musiikin pulssia (Nuottiesimerkki 3a). Tavallisimmassa muodossaan (ks. Kuvasarja 2) tanssijan lopetuskuvio alkaa ennen tahdin ykköstä oikean jalan heitolla etukautta sivulle (kuva a), johon hän astuu oikealla jalalla tahdin ykkösellä (b). Tätä seuraa vastaava heitto (c) ja askel (d) vasemmalla jalalla, jonka jälkeen seuraavalla iskulla tanssija nousee varpailleen koukistaen ja avaten samalla polviaan (e). Liikesarja loppuu tahdin ykköselle, kun tanssija suoristaa jalkansa ja iskee kantapäensä maahan (f). Tästä liikesarjasta on monia eri muunnelmia, joita yhdistää lähinnä sama rytminen hahmo. *Ceebujënin* pe-

rinteisestä lopetuskuviosta on lisäksi kehitelty erilaisia pitempiä versioita laajentamalla sitä uusilla liike- ja rytmielementeillä. Yhden vuonna 2006 hyvin suosittu lopetuskuvion rytmi on esitetty Nuottiesimerkissä 3b.



Kuvasarja 2. *Ceebujen*-tanssin perinteinen lopetuskuvio. Kuvat on poimittu videolta, joka on kuvattu 30.4.2006 hääjuhlissa Ouagou Niayesissa, Dakarissa.



Nuottiesimerkki 3a. *Ceebujën*-rytmin perinteinen lopetuskuvio ja tanssijan jalkojen rytmi (ylempi viivasto).



Nuottiesimerkki 3b. *Ceebujën*-rytmin uudempi lopetuskuvio.

Tällaista tanssijan ja rumpalien yhteistä lopetusta voi pitää onnistuneen tanssisoolon merkinä, vaikka kaikissa sooloissa sitä ei syys-
tä tai toisesta olekaan. Epävarmat tanssijat jättävät lopetuskuvion hel-
posti pois kokonaan, tai rumpusolisti saattaa aloittaa lopetuskuvion,
jos huomaa, että tanssija ei ehkä osaa siihen itse siirtyä, ja/tai katsoo tä-
män jo tanssineen riittävän kauan. Tällöin tanssija yleensä lopettaa soo-
lonsa rumpalin soiton mukaisesti. Tavallisesti lopetuskuvioon siirry-
tään kuitenkin tanssijan aloitteesta. Lopetuskuvioissakin on tanssijalla
rumpaleita enemmän liikkumavaraa: tanssijoiden liikesarjat voivat olla
monenlaisia, kunhan ne ovat tunnistettavissa lopetuskuvioiksi ja nou-
dattavat rytmiltään totuttuja lopetuksia. Koska rumpalit soittavat lope-
tukset solistin merkistä unisonossa, lopetuskuvioissa ei ole vastaavaa va-
riaatiota kuin rumpusolistin tulkinnoissa muista tanssisoolon liikkeistä.

Vaikuttaa selvältä, että ainakin hyvät tanssijat pyrkivät tietoisesti oh-
jaillemaan rumpuyhtyeen soittoa. He eivät siis pyri tanssiessaan ainoas-
taan tiettyyn visuaaliseen tai kineettiseen (liikkeelliseen) hahmoon
vaan yhtä lailla tiettyyn musiikilliseen lopputulokseen. Jotta tämä oli-
si mahdollista, on tanssiliikkeiden oltava rumpaleiden ennakoitavissa

ja musiikillisesti mielekkäitä. Ei olekaan yllättävää, että haastateltavani korostivat myös tanssijoiden kohdalla perinteen ja erityisesti eri tanssirytmien tuntemista. Tanssijoiden improvisointia rajoittavat näin ollen huomattavassa määrin käsitykset siitä, miten kutakin tanssia kuuluu tanssia ja millaiset liikkeet sopivat kyseiseen tanssiin ja rytmiin. Tanssi-improvisaatiotkin perustuvat siksi aina perinteisille liikekuvioille (ks. myös Kaeppler 1987, 21). Riippuu vain tanssijan taidoista ja kekseliäisyydestä, kuinka stereotyyppisesti tai omaperäisesti hän näitä liikkeitä tulkitsee ja yhdistelee.

Tanssijoiden suuremmasta vapaudesta rumpaleihin verrattuna kerroo haastattelemini ammattitanssijoiden tavoitteekseen mainitsema ”oman tyylin” luominen. Ammattitanssijat onkin usein helppo tunnistaa sabarjuhlissa muita laajemmasta liikerepertuaarista ja omaperäisemmästä erilaisten liikkeiden yhdistelystä ja siten myös monipuolisemmasta rytmin käytöstä. Hyvän tanssijan määritelmä ei tietenkään rajoitu pelkästään ammattitanssijoihin, sillä suurin osa sabarjuhlissa tanssivista ihmisistä ei ole ammattilaisia, eivätkä muut kuin ammattitanssijoiksi tähtäävät yleensä varsinaisesti harjoittele tanssimista, vaan tanssien oppiminen tapahtuu toisten tanssimista seuraamalla ja jäljittelemällä. Tanssimisesta pitävät henkilöt kuitenkin osallistuvat muita enemmän tanssimiseen juhlissa, ja siten he saavat enemmän harjoitusta ja voivat kokeilla erilaisia liikekuvioita rumpuyhtyeen säestämänä. Tämä sabarjuhlissa tapahtuva ”harjoittelu” ei tietenkään ole samalla tavalla tietoista kuin ammattitanssijoiden harjoittelu, mutta se kehittää vastaavasti kunkin tanssijan omaa tyyliä.

Esitystilanteiden musiikillis-liikkeellinen vuorovaikutus

Sekä haastattelujen että seuraamieni esitystilanteiden pohjalta sabarin esittämisessä painottuu perinteen tunteminen ja noudattaminen, ei suinkaan esittäjien ilmaisun yksilöllisyys tai omaperäisyys. Tämä voi tuntua vieraalta ajatukselta, sillä länsimaissa stereotyyppioissa afrikkalainen musiikki ja varsinkin tanssi näyttäytyy useimmiten spontaanina ja ”luonnollisena” ilmaisuna (ks. Siljamäki 2005), jonkinlaisena länsimaisen rationaalisuuden vastakohtana. Sabartansseja voidaan kyllä kuvata

ilon ilmaisuksi, sillä niitä tanssitaan vain iloisissa juhlissa, ja tanssiminen on juhlien sosiaalisessa vuorovaikutuksessa usein varsin spontaania. Tästä huolimatta perinne asettaa sekä tanssi- että musiikki-ilmaisulle varsin tiukat rajat. Kuvaisinkin sabartansseja ja -musiikkia ensisijaisesti sosiaalisesti toiminnaksi, jossa perinnettä toisinnetaan ja tulkitaan uudelleen sen omien sääntöjen puitteissa.

Olen jo edellä kyseenalaistanut improvisaatio-käsitteen käyttöä sabbarmusiikin osalta juuri siksi, että muusikoiden roolina on ennen muuta toistaa perinnettä ja sitä kautta luoda puitteet tanssille. Toisaalta on selvää, että rumpaleilla on silti mahdollisuuksia improvisoida, ainakin solistin roolissa. Improvisaatioissa hyödynnetään enimmäkseen perinteisiä soolofraaseja ja niiden variaatioita, mutta *variaatio*-termi voi olla yhtä lailla harhaanjohtava, kun mitään yhtä alkuperäistä muotoa tietystä rytmikuviosta tai -fraasista ei ole löydettävissä, vaan kaikki erilaiset versiot voidaan tulkita toistensa variaatioiksi. Myöskään sabartansseissa improvisaatio ei ole vapaata yksilöllistä ilmaisua vaan pikemminkin perinteisten liikekuvioiden ja niiden yhdistelmien erilaisia toteutuksia.

Tämänkaltaisen vahvasti perinteeseen tukeutuva improvisaatio ei lopulta liene mitenkään poikkeavaa maailman monissa musiikki- ja tanssiperinteissä. Sen lisäksi, että eri esittäjien tulkinnat samasta perinteestä ovat väistämättä jossain määrin yhdenmukaisia, myös esittäjän yksilöllinen tyyli perustuu nimenomaan sen ennalta-arvattavuuteen: sekä muusikot että tanssijat improvisoivat useimmiten hyvin samankaltaisesti joka kerta, vaikka eivät toistakaan itseään täsmällisesti (Nettl 1974, 7–8, 18; Kaeppler 1987, 14–15). Yksilöllisyys ei tällöin tarkoita omaperäisyyttä siinä mielessä, että muusikko tai tanssija esittäisi aina jotain uutta ja erilaista, vaan ennemminkin tyylillistä johdonmukaisuutta.

Sabarissakin omaperäistä, muista erottuvaa tyyliä usein arvostetaan, mutta omaperäisyys ei voi tarkoittaa arvaamattomuutta, sillä epäjohdonmukainen tai perinteen sääntöjen vastainen ilmaisu rikkoisi sabarille olennaisen esiintyjien keskinäisen vuorovaikutuksen. Jos tanssija ei kunnioita perinnettä tai ylipäätään tekee jotain liian yllättävää soolossaan, ei rumpusolisti pysty ennakoimaan hänen liikkeitään ja seuraamaan häntä soitollaan. Rumpusolistin musiikilliset ”vastaukset” liikkeisiin toimivatkin myös välittömänä palautteena tanssijalle hänen

tanssistaan. Vastaavasti rumpalien on pystyttävä toteuttamaan perinteiset säestysrytmit hyväksyttävällä tavalla ja tunnettava rytmikuviot, joilla tanssin liikekuvioita on tapana tulkita äänellisesti. Sekä perinteisiä liike- että rytmikuvioita voidaan tietenkin yhdistellä, muunnella ja tulkita monin eri tavoin esitystilanteissa, mutta nämä kuviot ovat joka tapauksessa niitä yhteisesti tunnettuja sabarperinteen elementtejä, ”rakennuspalikoita” (ks. esim. Nettl 1974, 13), jotka mahdollistavat musiikillis-tanssillisen kommunikaation sabarin esitystilanteissa.

Improvisaatiota voikin ajatella sabarissa leikin tai pelin kaltaisena toimintana (vrt. Agawu 2003, 77), jossa toimitaan perinteen määrittelemien sosiaalisten sääntöjen puitteissa ja samalla tulkitaan tätä perinnettä jatkuvasti uudelleen. Tärkeää on perinteen lisäksi ennen muuta esiintyjien välinen vuorovaikutus, jonka väittäisin jopa olevan sabarin keskeisin esteettinen arvo – todennäköisesti sosiaalinen vuorovaikutus on keskeinen tekijä wolofien arvomaailmassa ylipäätään. Vuorovaikutus tapahtuu mainittujen perinteisten ääni- ja liike-elementtien avulla, ja sen kannalta on olennaista paitsi yhteisten sääntöjen noudattaminen, myös toisten huomioiminen.

Jo sabarmusiikin rakenteiden voi ajatella jättävän ”tilaa” tanssille: tanssijahan lisää jotain musiikilliseen kokonaisuuteen eikä pelkästään seuraa rytmiä. Näin hän samalla tuottaa oman tulkintansa tanssimastaan perinteisestä rytmistä. Tämän tulkinnan voi sitten joku toinen läsnäolijoista vahvistaa tai kyseenalaistaa: rumpalit soitollaan ja/tai seuraava tanssija omalla tanssisoolollaan. Ylipäätään muiden läsnäolijoiden reaktiot kertovat siitä, miten onnistunut tanssijan soolo on suhteessa perinteeseen tai tarkemmin sanoen kyseisen ihmisjoukon käsityksiin perinteestä. Rumpalit puolestaan reagoivat niin tanssijoilta ja yleisöltä kuin toisiltaan saamiinsa impulsseihin. Sabarin musiikillinen kokonaisuus muotoutuu siten kaikkien läsnäolijoiden keskinäisen ”neuvottelun”, tietynlaisen kollektiivisen improvisaation lopputuloksena.

Tietenkään sabarin esitystilanteet eivät ole pelkästään neuvottelua perinteestä, musiikin ja tanssin rakenteista, tyylistä ja estetiikasta. Ne ovat aina sosiaalisia tilanteita, joissa ihmisten väliset suhteet vaikuttavat musiikillis-liikkeelliseen kommunikaatioon. Tämä ilmenee erityisesti tanssijoiden välillä: ystävät saattavat tanssia yhdessä, kun taas kilpaili-

jat pyrkivät pikemminkin katkaisemaan toisen tanssisoolon omallaan, ja eri ihmisten tanssiin reagoidaan eri tavoin riippuen paitsi heidän tanssitaidoistaan myös heidän sosiaalisesta asemastaan kyseisessä ihmisjoukossa. Siten tanssin liikekuviot voivat saada monenlaisia merkityksiä esitystilanteen sosiaalisesta dynamiikasta riippuen.

Improvisaatio muissa länsiafrikkalaisissa perinteissä

Afrikkalaista musiikkia ja varsinkin rumpumusiikkia käsittelevässä kirjallisuudessa improvisaatiota on käsitelty verrattain vähän. Kirjoittajat saattavat kyllä mainita soittajien improvisoivan ja improvisoituja fraaseja saattaa olla mukana transkriptioissa, mutta usein jää epäselväksi, miten improvisaatiot rakentuvat. Improvisaatiota onkin ehkä pidetty niin itsestään selvänä osatekijänä afrikkalaisessa musiikissa,⁵ että siihen ei ole kiinnitetty tarkempaa huomiota. Samoin tanssin tiivis yhteys musiikkiin on useimmiten ohitettu lyhyellä maininnalla. Siten onkin vaikeaa verrata sabarmusiikin ja -tanssin improvisointia muihin afrikkalaisiin perinteisiin, mutta yritän tässä kuitenkin kirjallisuuteen tukeutuen hahmotella joitain eroja ja yhtäläisyyksiä muutamiin länsiafrikkalaisiin perinteisiin.

Läntisessä Afrikassa laajalle levittäytyneet ns. mande-ryhmään kuuluvat kansat (mm. mandinkat, maninkat ja bambarat, ks. Knight 1984, 59; Charry 2000, 1, 15–19) harjoittavat samantapaisia musiikinlajeja kuin wolofit, ja osa heidän perinteisistä soittimistaankin on hyvin samankaltaisia kuin wolofeilla. Näiden kansojen rummuista kuitenkin vain Senegalin ja Gambian alueella asuvien mandinkojen käyttämät rummut muistuttavat wolofien sabarrumpuja (Knight 1984, 80; myös Charry 2000, 193, 195). Kyse saattaa olla jopa naapurikansalta lainatuista soittimista, sillä yksi rummuista on nimeltäänkin *sabaro*. Roderic Knightin (1984, 56–58) lyhyen kuvauksen perusteella myös rumpumusiikin esitystilanteet ovat mandinkoilla pitkälti samanlaisia kuin wolofeilla: tanssiminen tapahtuu yksitellen, ja tanssijat ja rumpalit seuraavat toisiaan. Rytmit ja tanssit ovat sen sijaan erilaisia kuin wolofeilla, ja rumpuyhte koostuu mandinkoilla aina vain kolmesta soittajasta.

Pienemmästä kokoonpanosta huolimatta mandinkojen tanssirytmit rakentuvat vastaavasti kuin sabarrytmit: kahden säestävän rummun kuviot limittyvät toisiinsa ja muodostavat yhdessä toistuvan kokonaiskuvion, jonka puitteissa johtava rumpali improvisoi. Lisäksi yhtyeen johtaja antaa soittamalla muille rumpaleille merkkejä muun muassa rytmin aloituksesta ja lopetuksesta. (Knight 1984, 81–83.) Knight (1984, 82–83) mainitsee rumpalin usein jäljittelevän improvisoiduissa fraaseissaan puhetta, mutta valitettavasti hän ei anna nuottiesimerkkejä näistä fraaseista eikä kerro niiden mahdollisista yhteyksistä tanssijoiden liikkeisiin.

Malissa ja Guineassa asuvat maninkat, samoin kuin suurin osa muista mande-ryhmän kansoista, puolestaan käyttävät tanssin säestyksenä yksikalvoisia, pikarinmuotoisia *djembe*-rumpuja ja kaksikalvoisia, sylinterinmuotoisia *dundun*-rumpuja (Charry 2000, 193, 196). Yhtyeessä on vähimmillään yksi *djembe*- ja yksi *dundun*-rumpu, mutta useimmiten yksi *soolodjembe*, kaksi tai useampia säestäviä *djembejä* ja yhdestä kolmeen *dundunia* (Charry 2000, 195). Kokoonpano on tällöin samantapainen kuin sabaryhtyeessä, jonka korkeäänisiä *ndeer*- ja *mbèng-mbèng*-rumpuja vastaavat *djembet* ja matalaäänisiä *cool*-rumpuja *dundunit*.

Maninkojen tanssirytmit eroavat toisistaan kullekin rytmille ainutlaatuisen *dundun*-kuvion perusteella, kun taas *djembejen* säestyskuviot voivat olla samoja useissa rytmeissä (Charry 2000, 222). Vastaavasti sabarrytmit rakentuvat usein juuri *cool*-rummun säestyskuvion varaan, mutta yksittäisiä kuvioita olennaisempaa on kuitenkin tapa, jolla eri kuviot limittyvät keskenään kokonaiskuvioiksi. *Djembe*-solistin soittaman musiikillisen materiaalin Eric Charry (2000, 222–223) jakaa kirjassaan kahteen ryhmään: (1) kuviot, jotka säestävät laulua ja ryhmätanssia ja ovat siksi myös hitaampia tempoltaan, sekä (2) soolotanssia säestävät nopeat kuviot, joiden aikana musiikin tempo nopeutuu ja jotka loppuvat ”breikkiin” eli lopetuskuvioon. Tietääkseni myös maninkojen perinteessä soolorumpali seuraa (solo)tanssijan liikkeitä soitollaan, mutta Charry ei mainitse tätä piirrettä lainkaan. Aiheeseen liittyen hän toteaa ainoastaan, että nimenomaan rumpali soittaa breikin merkiksi tanssijalle lopettaa soolonsa (Charry 2000, 223). Tämä ei toki tarkoita, etteikö rumpali voisi seurata tanssijan liikkeitä muulloin.

Ghanalaisista rumpuperinteistä on saatavilla varsin runsaasti kirjallisuutta, ja muun muassa John Chernoff (1979) käsittelee improvisaatiota tutkimuksessaan ewe- ja dagomba-kansan rumpumusiikista. Chernoffin (1979, 58) mukaan säestävät rumpalit voivat jonkin verran varioida kuvioitaan, kun taas solisti on ainoa, joka varsinaisesti improvisoi. Solistin on kuitenkin improvisoidessaan pysyttävä säestyskuvioiden määrittelemien raamien sisällä: säestyskuvioiden keskinäiset rytmiset suhteet sekä osoittavat improvisaation mahdollisuudet että antavat sille rajat. Nämä ghanalaiset rumpumusiikkityylit vaikuttavat siis noudattavan samoja perusperiaatteita kuin sabarmusiikki. Chernoff (1979, 60) korostaa edelleen, että vaikka afrikkalainen musiikki on improvisoitua, se ei suurimmalta osaltaan ole esityshetkellään keksittyä eikä rakenteeltaan vapaata. Tätä väitettä tukee muun muassa se, että solistiksi voi ryhtyä yleensä vasta, kun rumpali on kuuntelemalla ja säestäviä kuvioita soittamalla kerännyt tarpeeksi ison ”sanavaraston” sooloja varten. Vaikka Chernoffin huomioita improvisaatiosta ghanalaisissa perinteissä ei varmaankaan voi laajentaa koskemaan kaikkea afrikkalaista musiikkia, ne näyttävät pitävän paikkansa myös useissa muissa länsiafrikkalaisissa perinteissä, sabar mukaan lukien.

Tanssin suhde musiikkiin ja erityisesti tanssi-improvisaation mahdollinen musiikillinen rooli jää ghanalaisten perinteiden kohdalla osin epäselväksi. J. H. Kwabena Nketian (1965; 1974, 211–213) kuvausten perusteella vaikuttaa siltä, että näille perinteille ovat tyypillisiä ennemminkin ennalta suunnitellut yhteiskoreografiat kuin improvisoidut soolotanssit. Esimerkiksi ewe-kansan *agbeko*-tanssia on harjoiteltava kuu-kausia ennen sen julkista esittämistä, sillä johtavan rumpalin kuvioihin täytyy vastata tietyillä liikesarjoilla (Nketia 1965, 96; 1974, 211). Rumpusolisti siis ohjailee tanssijoita hyvin voimakkaasti, päinvastoin kuin sabartansseissa. Monissa akan-kansan tansseissa tanssitaan kuitenkin yksitellen, ja näin ollen tanssijat voivat vapaammin kehittää erilaisia versioita perusliikkeistä suhteessa soolorumpalin kuvioihin. Liikkeillään tanssija esittää tulkintansa rumpalien rytmeistä, mutta ilmeisesti tanssijan improvisaatiot eivät juurikaan vaikuta musiikkiin. (Nketia 1965, 97; 1974, 213.) Myös John Chernoff (1979, 146–147) painottaa hyvien tanssijoiden seuraavan liikkeillään ennen muuta musiikin perusryt-

miä ja toteuttavan liikkeensä johdonmukaisessa suhteessa musiikin rakenteisiin.

Chernoffin kirjasta löytyy kuitenkin viitteitä siitä, ettei musiikin ja tanssin suhde ole ghanalaisissa perinteissä yhtä suoraviivainen kuin Nketa ja Chernoff itse esittävät. Yksi Chernoffin (1979, 110–111) rumpuopettajista nimittäin selittää, että eri tanssijoille on soitettava eri tavalla, mutta ei ole selvää, tarkoittaako hän tällä tanssijan liikkeiden seuraamista vai ennemminkin tanssijoiden houkuttelemista tanssimaan soittamalla heille sopivalla tyyllillä (Chernoff 1979, 101–102). Sama opettaja toteaa vielä toisessa sitaatissa, että tanssijan seuraaminen on vaikeaa, jos tämä ei noudata musiikkia (Chernoff 1979, 146). Tämän perusteella rumpusolisti vaikuttaisi todellakin soittavan tanssijan liikkeitä kuuluviksi samaan tapaan kuin sabaryhtyeen solisti, mutta Chernoff (1979, 146–147) itse ei tunnu tulkitsevan sitaattia näin vaan toteaa sen tarkoittavan sitä, että perusrhythmiä selkeästi seuraavien tanssijoiden tanssiessa on rumpusolistin helppo improvisoida. Hän kyllä puhuu myös rumpalin ja tanssijan välisestä dialogista, muttei selitä tarkemmin, miten tämä dialogi rakentuu. Tällainen dialogi, äänellis-liikkeellinen kommunikatio, näyttäisi joka tapauksessa olevan suhteellisen yleinen piirre länsiafrikkalaisissa rumpumusiikissa.

Lopuksi

Olen edellä päätenyt luonnehtimaan sabarmusiikin ja -tanssin esitystilanteita jonkinlaisena leikkinä tai pelinä, jossa jokaisella juhlien osallistujalla on mahdollisuus vaikuttaa tilaisuuden kulkuun ja esittää omia tulkintojaan sabarperinteestä. Tässä mielessä improvisaatio on sabaresityksissä aina kollektiivista, sillä kukaan ei yksin määrää, millaiseksi esityksen kokonaisuus muotoutuu. Vaikka tanssijalla on keskeinen rooli oman soolonsa ajan, muodostavat rumpalien säestysrytmit sille puitteet, ja rumpusolistin tulkinnot tanssijan liikekuvioista kommentoivat sooloa siinä missä katsojien reaktiotkin. Tämä läsnäolijoiden välinen vuorovaikutus pyrkii jonkinlaiseen yhteisymmärrykseen siitä, miten sabarperinnettä tulee tulkita, vaikka sen avulla voidaan käsitellä myös monia muita asioita, kuten läsnäolijoiden keskinäisiä suhteita. Saba-

rin esitystilanteet tarjoavat siten tilaisuuden ilmaista osallistujien välisiä sympatioita ja ristiriitoja ikään kuin leikin varjolla.

Tällainen sosiaalinen ja leikillinen asenne musiikkiin ja tanssiin vaikuttaa olevan hyvin tyypillinen länsiafrikkalaisille perinteille, vaikka muissa länsiafrikkalaisissa perinteissä tanssijoilla ei ehkä ole yhtä vahvaa musiikillista roolia kuin wolofien sabarissa. Esimerkiksi John Chernoff (1979, 48–49) ja Kofi Agawu (2003, 77) ovat kuvanneet monille afrikkalaisille musiikkityyleille tyypillistä tapaa olla korostamatta musiikin metriä ja nähneet sen esteettisenä ratkaisuna, joka velvoittaa kuulijat osallistumaan aktiivisesti musiikillisen kokonaisuuden muodostamiseen: kuulijan on oltava tietoinen musiikin metristä, jotta hän voisi arvostaa metrin ja siihen suhteutuvien erilaisten rytmikuvioiden muodostamaa jännitettä. Tälle piirteelle näyttäisi perustuvan myös musiikin ja tanssin vahva yhteys näissä perinteissä: tanssiminen on yksi tapa osoittaa ymmärtävänsä musiikkia (Chernoff 1979, 143) ja esittää oma tulkintansa siitä.

Sabarrytmien ymmärtäminen ja niiden tulkitseminen tanssimalla vaatii sabarperinteen tuntemista. Perinne ohjailee sekä tanssijuhlien etenemistä että rumpalien ja tanssijoiden toimintaa, esimerkiksi tanssirytmien järjestystä ja kullekin tanssirytmille ominaisia rytmi- ja liikekuvioita. Improvisaatio rakentuu aina perinteisten rytmi- ja liikekuvioiden varaan, sillä ne muodostavat ikään kuin kielen sanaston ja kieliopin, jolla esiintyjät kommunikoivat keskenään ja yleisön kanssa. Ilman tällaista yhteistä käsitystä sabaresitysten elementeistä ja niiden yhdistelemistä ohjaavista säännöistä ei esiintyjien ole mahdollista toimia yhdessä. Jonkinasteinen yhteisymmärrys perinteen sisällöstä on siten välttämätön edellytys sille, että esiintyjien välinen vuorovaikutus onnistuu toivotulla tavalla. Yksilöllistäkin ilmaisua arvostetaan, mutta sen on tapahduttava perinteen määrittelemissä rajoissa.

Viitteet

¹ Wolofien perinteisestä yhteiskuntahierarkiasta ja *géwël*-muusikkosuvuista ks. Tang 2007 (erit. luvut 3 ja 4).

² Tarkempia tietoja ja transkriptioita tavallisimmista sabartanssirytmistä on esittänyt myös Tang (2007, 98–112). Omat transkriptioideni tässä luvussa ovat Tangin vastaavia huomattavasti pelkistetympiä ja pyrkivät esittämään vain sen rytmisen yleishahmon, johon tanssija suhteuttaa oman soolonsa.

³ *Ndeer-* ja *mbëng-mbëng*-rummuilla kepin kirkasääniset iskut on merkitty viivastolla ylimmäksi, kädellä reunaan lyödyt, korkeat iskut keskimmaiselle viivalle ja kädellä kalvon keskelle lyödyt, matalat iskut alimmaksi. *Cool*-rumpu on näistä poiketen pohjastaan suljettu, mistä johtuen sekä reunaan kädellä lyödyt (viivastolla alimpana) että kepin iskut (toisella viivalla) soivat sillä matalina ja kalvon keskelle kädellä lyöty isku (ylimpanä) on korkeampi mutta vaimeampi.

⁴ Vaikka afrikkalainen rumpumusiikki on usein polyrytmistä, se ei yleensä ole polymetristä (ks. Agawu 2003, 71–96). Afrikkalaisen musiikin metrit eivät toki vastaa painotuksiltaan länsimaaisia tahtilajeja, sillä metriä – eikä varsinkaan tahdin ensimmäistä iskua – ei korosteta soitossa, mutta tästä huolimatta sekä soittajia ohjaava tasainen pulssi että jonkinlainen käsitys tahdin tai rytmikierron ”ykkösestä” on löydettävissä. Musiikin metrin voi ehkä helpoiten löytää seuraamalla tanssijoita, esimerkiksi sabartansseissa tanssija tulee usein rumpalien eteen vuoroaskelin, jotka seuraavat musiikin pulssia (ks. myös Agawu 2003, 73). Myös rumpuryhmän johtaja saattaa ryhtyä korostamaan musiikin pulssia, jos rytmikuvioissa on epätarkkuutta. Tahdin ykköseksi puolestaan ymmärrän iskun, jolle rytmi – ja tanssisoolo – voidaan lopettaa; vaikka yksittäiset säestyskuviot voivat alkaa tahdin eri iskuilta, rytmi lopetetaan aina yhdessä samalle iskulle.

⁵ Kaikissa musiikinlajeissa ei toki improvisoida afrikkalaisissakaan perinteissä (esim. Nketia 1974, 237–238).

Lähteet

Videot

Naisyhdistyksen juhla, 4.2.2006, Grand Yoff, Dakar.

Hääjuhla, 30.4.2006, Ouagou Niayes, Dakar.

Materiaali kirjoittajan hallussa.

Internetlähteet

CIA 2014. The World Factbook: Senegal, <https://www.cia.gov/library/publications/the-world-factbook/geos/sg.html>. (Sivu päivitetty 20.6.2014; sivuilla käyty 24.8.2014.)

Kirjallisuus

Agawu, Kofi. 2003. *Representing African Music: Postcolonial Notes, Queries, Positions*. New York & London: Routledge.

Charry, Eric. 2000. *Mande Music: Traditional and Modern Music of the Maninka and Mandinka of Western Africa*. Chicago & London: The University of Chicago Press.

Chernoff, John Miller. 1979. *African Rhythm and African Sensibility: Aesthetics and Social Action in African Musical Idioms*. Chicago & London: The University of Chicago Press.

Coolen, Michael T. 1983. The Wolof Xalam Tradition of the Senegambia. *Ethnomusicology* 27 (3): 477–498.

Gellar, Sheldon. 1982. *Senegal: An African Nation Between Islam and the West*. Boulder, CO: Westview Press.

Kaeppeler, Adrienne L. 1987. Spontaneous Choreography: Improvisation in Polynesian Dance. *Yearbook for Traditional Music* 19: 13–22.

Knight, Roderic. 1984. Music in Africa: The Manding Contexts. Teoksessa *Performance Practice: Ethnomusicological Perspectives*, toim. Gerard Béhague, 53–90. Westport, CT: Greenwood Press.

Nettl, Bruno. 1974. Thoughts on Improvisation: A Comparative Approach. *The Musical Quarterly* 60 (1): 1–19.

– – –. 1998. Introduction: An Art Neglected in Scholarship. Teoksessa *In the Course of Performance: Studies in the World of Musical Improvisation*, toim. Bruno Nettl & Melinda Russell, 1–23. Chicago & London: The University of Chicago Press.

Nketia, J. H. Kwabena. 1965. The Interrelations of African Music and Dance. *Studia Musicologica* 7: 91–101.

– – –. 1974. *The Music of Africa*. New York: Norton.

Seye, Elina. 2014. *Performing a Tradition in Music and Dance: Embodiment and Interaction in Sabar Dance Events*. Global Music Centre Publications 14. Helsinki: Global Music Centre.

Siljamäki, Mariana. 2005. Ethnic Stereotypes in the Learning of African Dance. Teoksessa *Dance Heritage: Crossing Academia and Physicality*, toim. Ingibjörg Björnsdóttir, 204–207. Reykjavik: Nordisk forum för dansforskning.

Tang, Patricia. 2007. *Masters of the Sabar: Wolof Griot Percussionists of Senegal*. Philadelphia: Temple University Press.

Improvisaatio afrokuubalaisessa musiikissa

Kuubalaisesta kulttuurista puhuttaessa mainitaan usein termi ”synkretismi”. Termiä on perinteisesti käytetty kuvailtaessa prosessia, jossa vuorovaikutuksessa olevat uskonnot fuusioituvat ja tämän seurauksena syntyy uudenlainen kokonaisuus (esim. Nutini 1988; Barnet 1995). Synkretismin ajatusta voidaan kuitenkin soveltaa myös muiden kulttuuristen ilmiöiden, kuten musiikin, yhteyteen (vrt. Loyola Fernández 1997, 19; Manuel 1988, 20; Nettl 1978). Synkretistisestä prosessista puhuttaessa keskeisenä ajatuksena on, että vuorovaikutuksessa olevat kulttuuriset osatekijät ovat rakenteellisilta ja funktionaalisilta ominaisuuksiltaan suhteellisen samankaltaisia (vrt. Nutini 1988, 78). Musiikillisen synkretismin yhteydessä on lisäksi oletettu, että musiikkikulttuurissa esiintyvät keskeiset piirteet muuttuvat vähiten synkretistisen prosessin aikana (Manuel 1988, 20).

Kuubassa kehittynyt uskonto *santería* on luonteeltaan synkretistinen: taustalla on vaikutteita niin espanjalaisesta katolisuudesta, Allán Kardecin (1804–1869) oppeihin pohjautuvasta spiritismistä kuin myös erilaisista afrikkalaisperäisistä uskonnoista. *Santerian* lisäksi myös saarella kehittynyt musiikki on syntynyt erilaisten kulttuurien fuusion pohjalta. Aivan kuten *santeríassa*, niin myös kuubalaisissa populaarimusiikkityyleissä ja tanssimusiikissa afrikkalaiset juuret useimmiten korostuvat selvästi ja luovat tunnusmerkit kyseiselle kulttuuripiirteelle. Tästä syystä puhutaankin usein afrokuubalaisesta musiikista (ks. Manuel 1998, 128; Ortiz 1965, 3–4). Englanninkielisessä keskustelussa samaan termiin viitataan toisinaan puhumalla latinalaisesta musiikista (engl. *latin music*; esim. Manuel 1998; Waxer 1994). ”Latin music” -termillä onkin ensisijaisesti tarkoitettu kuubalaisperäistä musiikkia, joka

tosin sisältää myös muun muassa sellaiset musiikkityylit kuin tangon, bossa novan, samban ja mariachin (Waxer 1994, 139–140).

Latinalainen musiikki on kuitenkin laaja käsite, joka kattaa koko Latinalaisen Amerikan alueen rikkaat musiikkikulttuurit. Alueen musiikillinen kenttä onkin jaettu viiteen osaan, jotka ovat intiaani-, kansan-, populaari-, taide- ja mesomusiikki (Padilla 2000, 14). ”Latinalainen musiikki” olisi terminä näin ollen hieman harhaanjohtava, joten käytän tässä luvussa termejä ”kuubalainen” tai ”afrokuubalainen musiikki” tarkoittaessani Kuubassa syntyneitä musiikkityylejä, jotka ovat oleellisia myös kyseisen alueen improvisaatiosta puhuttaessa. Huomioin tosin myös New Yorkissa 1960-luvulla syntyneen salsan. ”Salsa” on sisälöltään laaja termi: sitä käytetään kuvaamaan musiikkia, joka sisältää rytmejä, instrumentteja ja musiikkityylejä koko Karibian alueelta. Perinteet kietoutuvat yhteen *claveksi* kutsutun rytmin tai rytmisolun ympärille, jonka tärkeys tulee esille myös afrokuubalaisessa musiikissa. (Mauleón 1993, 9.)

Afrokuubalaisen musiikin yhteydessä voidaan puhua erilaisista rytmisistä piirteistä. Ensinnäkin synkopointi liittyy oleellisena osana musiikin rytmiiikkaan. Toisekseen musiikissa esiintyy erilaisia toisiinsa suhteessa olevia rytmisoluja. Lisäksi afrokuubalaisessa musiikissa on läsnä erityinen tapa rytmittää musiikkia, jolloin rytmi ns. fraseerataan joko kahteen tai kolmeen. Afrokuubalaiselle musiikille ominainen rytmiiikan käyttö luonnehtiikin niin valmiiden kappaleiden sävellysteknisiä ratkaisuja kuin musiikkiin liittyvää improvisaatiota. Rytmiiikan lisäksi musiikissa käytetään alun perin afrikkalaisista soittimista kehittyneitä lyömäsoittimia kuten congarumpuja. Muita afrikkalaisia piirteitä afrokuubalaisessa musiikissa edustavat responsorinen eli vuorotteluun perustuva laulutapa, lyhyiden harmonisten ja melodisten yksiköiden toisto sekä avoin muoto. Näitä kaikkia tavataan esimerkiksi kappaleeseen liittyvän *montuno*-osan yhteydessä, jossa myös suurin osa improvisaatiosta tapahtuu. Eurooppalaisia vaikutteita kuubalaisessa, esimerkiksi *son*-musiikissa, edustavat harmonian sekä länsimaisten soittimien kuten kitaran ja trumpetin käyttö (esim. Manuel 1998, 130). Eurooppalainen perinne näkyy lisäksi erityisesti alkujaan espanjalaisen runomitan, *déciman*, käytössä, jossa säkeistö rakentuu kymmenestä kahdeksantavuuisesta rivistä (esim. Pasmanick 1997, 252; Manuel 1998, 128).

Siitä huolimatta, että improvisaatiolla on merkittävä rooli afrokuubalaisissa musiikkityyleissä, se ei ole innostanut musiikintutkijoita yhtä paljon kuin afrokuubalainen musiikki yleisellä tasolla: harvojen improvisaatiota käsittelevien musiikkitieteellisten kirjoitusten (esim. Béhague 1980; Manuel 1998; Iivari 2006) lisäksi aiheesta löytyy lähinnä pedagogiseen käyttöön kirjoitettuja teoksia (esim. Mauleón 1993; Mauleón-Santana 1999; Bardfeld 2001). Tämän luvun tarkoituksena onkin esitellä afrokuubalaisessa musiikissa esiintyviä improvisatorisia piirteitä yleisellä tasolla. Pyrin antamaan esimerkkejä myös useamman melodia-instrumentin tavoista improvisoida valottaen niitä niin suomalaisten kuin kuubalaistenkin muusikoiden haastattelujen kautta. Suomalaiset haastateltavani Tero Toivanen (s. 1957) ja Peter Loman (s. 1961) ovat kumpikin asuneet pitkään Kuubassa. Toivanen soittaa bassoa ja kitaran sukulaissoitinta tresiä ja Lomanin instrumentti on trumpetti. Lisäksi haastattelin kolmea kuubalaista muusikkoa: Suomessa vaikuttaneita trumpetisti Harlem Curbeloa (s. 1983) ja huilisti Yoel Terryä (1970–2010) sekä Havannassa asuvaa viulistia Omar Gonzáles Álvarezia (s. 1948). Gonzáles Álvarez soittaa viulua orkesterissa, joka järjestää juhlia *santerían* jumalille.

Improvisaation juuret

Afrokuubalaisen musiikin improvisaatio alkoi varsinaisesti kehittyä 1940-luvulla, kun tärkeimmät afrokuubalaiset tanssimusiikkityylit yhtyivät ja muodostivat tämän pohjalta tietynlaisen sävellys-, sovitus- ja improvisaatioäännösten, joka on kuultavissa yhä tämän päivän salsa-musiikissa (Manuel 1998, 132). Mitkä musiikkityylit sitten olivat tämän fuusion pohjalla?

Kuubalainen musiikki voidaan jakaa viiteen lajikokonaisuuteen, jotka sisältävät useita alalajeja. Viisi lajikokonaisuutta ovat *rumba*, *son*, *danzón*, *canción* ja *punto guajiro* (Alén Rodríguez 1998). José Loyola Fernándezin (1997, 79) mukaan Kuubassa kehittyneistä musiikkityyleistä *son* on yhdessä kuubalaisen kontratanessin (jonka pohjalta myöhemmin syntyi *danzón*) kanssa vaikuttanut eniten kuubalaisen musiikin kehittymiseen. *Danzónin* ja *sonin* vaikutus onkin kiistaton ja sikäli

mielenkiintoinen, että edellisen musiikkityylin yhteydessä kehittyivät huilun, pianon ja viulun afrokuubalaiset soittotyylit, kun puolestaan jälkimmäinen vaikutti trumpetin ja treskitaran soittotapojen kehittymiseen (esim. Manuel 1998, 132). Jos kuitenkin puhutaan afrokuubalaiseen musiikkiin liittyvästä improvisaatioperinteestä ja muutenkin musiikista, josta esimerkiksi *son* on imenyt vaikutteita, ei voida jättää huomioimatta 1800-luvun lopussa kehittynyttä *rumbaa*, jota leimaavat perkussiosoitinten ja laulun käyttö.

Rumba, joka on syntynyt kongolaisen musiikkiperinteen ja espanjalaisen *flamencon* pohjalta (Mauleón-Santana 1999, 30; Leymarie 2002, 27), voidaan jakaa kolmeen eri lajiin, jotka ovat *yambú*, *columbia* ja *guaguancó*. Näistä viimeinen on suosituin *rumban* muoto. *Guaguancón* instrumentaatio käsittää *claves*-kapulat (tai *palitos*-kapulat) sekä kolme congarumpua. Matalampiaänisten congarumpujen, *tumbadoran* ja *tres-dosin* lisäksi kokoonpanoon kuuluu korkeampiaäninen *quinto*. *Tumbadora*, *tres-dos* ja *claves*-kapulat soittavat variointiin perustuvaa ostinatomaista rytmipohjaa, jonka päälle *quinto* improvisoi. Yleinen rytmikuvio, joka esiintyy sekä *claves*-kapuloiden että säestävien congarumpujen soittamassa rytmilinjassa, on *tresillo*-rytmi (esp. *tres* = kolme) (Nuottiesimerkki 1). (Béhague 1980, 122–123; vrt. Sublette 2004, 257–272.) Toinen tyypillinen *guaguancóssa* esiintyvä rytmikuvio on kahden tahdin mittainen kokonaisuus, jota kutsutaan *rumba-claveksi* (Nuottiesimerkki 2) (esim. Bardfeld 2001, 23; vrt. Mauleón 1993, 51–52). Tämän rytmin merkitys myöhemmin Kuubassa kehittyneille musiikkityyleille on ilmeinen.



Nuottiesimerkki 1. *Tresillo*.

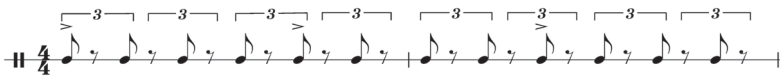


Nuottiesimerkki 2. *Rumba-clave*.

Quinto-rummun rooli afrokuubalaisen musiikin improvisaation taustalla on merkittävä: soittimella soitettuja rytmikuvioita ja niissä esiintyvää tapaa fraseerata rytmi joko kolmeen tai kahteen (Nuottiesimerkit 3 ja 4) pidetään pohjana kaikkien muidenkin afrokuubalaisen musiikin improvisaatiossa esiintyvien instrumenttien rytmin käytölle (Manuel 1998, 130). Nuottiesimerkissä 3 rytmi fraseerataan kolmeen. Tahti jaetaan kahdeksaan yksikköön, jotka edelleen jaetaan kolmen yksikön sarjoihin aksentin perusteella. Nuottiesimerkissä 4 rytmi puolestaan fraseerataan kahteen. Tahti jaetaan kuuteen yksikköön, jotka edelleen jaetaan neljän yksikön sarjoihin aksentin perusteella. Molemmissa tapauksissa aksentoitavan yksikön paikka siirtyy jatkuvasti.



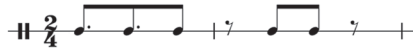
Nuottiesimerkki 3. Rytmin fraseeraus kolmeen.



Nuottiesimerkki 4. Rytmin fraseeraus kahteen.

Rumba vaikutti voimakkaasti 1900-luvun alkuvuosikymmenillä kehittyneeseen *son*-musiikkiin, jossa ilmenevät selvästi sekä eurooppalaisen että afrikkalaisen perinteen vaikutukset. *Sonissa* määrittyvät useat kuubalaisen musiikin peruseriaatteet, kuten fraseerauksen ja improvisaation tavat (Mauleón-Santana 1999, 30). Eurooppalaista perinnettä *sonissa* edustavat tiettyjen soitinten, kuten trumpetin ja kielisoitinten (kitara, kontrabasso¹) käyttö sekä funktionaalinen harmonia. Afrikkalaista alkuperää puolestaan edustavat myöhemmin Kuubassa muotonsa saaneet bongorummut, jotka jatkoivat *quinton* perinnettä koko kappaleen ajan improvisoivana perkussiosoittimeksi (ks. Manuel 1998, 130; Mauleón-Santana 1999, 30). Afrikkalaisperäisenä piirteenä *rumbasta soniin* siirtyi myös *clave*-rytmi, jota pidetään kenties tärkeimpänä piir-

teenä kuubalaisen musiikin ymmärtämisen pohjalla. Kuten Nuottiesimerkistä 5 nähdään, *son-clave* eroaa kuitenkin *rumba-clavesta* kolme iskua sisältävän tahdin rytmityksen osalta.



Nuottiesimerkki 5. *Son-clave*.

Clave-rytmissä kaksi iskua sisältävää tahtia kutsutaan heikoksi, ja kolme iskua sisältävää tahtia vahvaksi tahdiksi (vrt. esim. Mauleón 1993; Washburne 1997; Bardfeld 2001; Laukkanen 2005; Iivari 2006). Musiikkitieteellisessä kirjallisuudessa puhutaan *clave*-rytmistä usein joko 2–3- tai 3–2-muotoisena rytmikuviona. Numeroilla viitataan ensin esiintyvän *claven* tahdin iskujen lukumäärään. Pedagogisessa kirjallisuudessa kuitenkin esitetään, että *clave* tulisi hahmottaa yhtenä kaksiosaisena kokonaisuutena eikä kahdesta erillisestä osasta koostuvana rytmikuviona (Mauleón-Santana 1999, 7). Tätä ajatusta tukevat myös keskustelut, joita olen käynyt sekä kuubalaisten että suomalaisten kuubalaista musiikkia soittavien muusikoiden kanssa. Esimerkiksi Omar Gonzáles Álvarez ja Tero Toivanen ovat kumpikin sitä mieltä, että on olemassa vain yhdenlainen *clave*. Heidän mukaansa *clave* on aina sama, mutta melodia tai harmonia voi lähteä mistä kohtaa tahansa suhteessa *claveen*. (TT; OGÁ2.)² Kuubalaisille muusikoille esittämäni kysymyksen, miten he huomioivat *claven* soittaessaan, tulee lähes poikkeuksetta samanlainen vastaus: muusikot ”kantavat *clavea* sisällään”, eivätkä sen kummemmin ajattele kyseistä rytmiä soittaessaan. Kuitenkin muusikko, joka ei soita *claven* mukaisesti, on ”montado” tai ”cruzado”, eli *claves*ta ulkona, ja muut muusikot huomaavat sen.

Rumbasta on niin ikään lähtöisin *son*-musiikille tyypillinen *guiamontuno*-rakenne. *Guiaksi* kutsutaan kappaleen alkuosaa, jota seuraa kappaleen loppuosaa eli *montuno*-osa. *Montuno* rakentuu avoimesta muodosta, ja sitä luonnehtivat responsorinen laulutapa, samankaltaisena toistuva harmoninen rakenne sekä instrumenttien ja laulusolistin improvisaatio-osuudet. *Son*-musiikki on vaikuttanut merkittävästi sekä

Kuubassa 1900-luvulla kehittyneiden musiikkityylien (esim. *danzón-mambo*, *bolero-son*, *timba*) että salsan syntymiseen. Kaikkia edellä mainittuja tyyliä yhdistää muun muassa *sonista* omaksuttu *montuno*-osien käyttö. *Montuno*-osa on se osa kappaleesta, jolloin muusikot pääsääntöisesti improvisoivat.

Tresillo- ja *clave*-rytmien lisäksi afrokuubalaisessa musiikissa merkittävänä rytmisenä kuviona pidetään *cinquillo*-rytmiä (esp. *cinco* = viisi; Nuottiesimerkki 6), jonka pohjalta *tresillon* on oletettu kehittyneen (Floyd 1999, 8; Washburne 1997, 66). *Cinquillo*- ja *tresillo*-rytmit sekä niiden variaatiot ovatkin tärkeitä koko Karibian alueen musiikin rytmisissä rakenteissa (Floyd 1999, 8–9). *Cinquillon* on uskottu saapuneen Kuubaan haitilaisten pakolaisten mukana 1790-luvulla (esim. Waxer 1994, 149), vaikkakin kyseisen rytmin käyttöä esiintyi myös Kuubaan orjiksi tuotujen *yorubojen* uskonnollisessa *tambores batá* -lyömäsoittimilla soitetussa musiikissa (esim. Galán 1983, 193; Giro 2007, 253). Joka tapauksessa *cinquillo* on afrikkalaisperäinen rytmikuvio, ja kuubalaiseen tanssimusiikkiin sen käyttö omaksuttiin vasta haitilaisten pakolaisten saapumisen jälkeen (Carpentier 2004, 88–89). Mainittuja rytmejä käytettiin 1800-luvun viimeisillä vuosikymmenillä syntyneessä *danzón*-musiikkityylissä, jossa kappaleen sisällä tapahtuva rytmien muutos *cinquillosta tresillo*-rytmiin oli luonteenomainen synkooppi (Manuel 1985, 251). *Cinquillolla* on tärkeä rooli myös eri instrumenttien improvisaatioiden rytmityksen pohjalla.



Nuottiesimerkki 6. *Cinquillo*.

Edellä kuvattujen rytmihahmojen lisäksi on myös muita rytmisoluja, joita käytetään sekä afrokuubalaisessa musiikissa yleensä että improvisaatioiden rakennusaineena. Näitä kaikkia rytmisoluja on joissakin yhteyksissä kutsuttu osuvasti rakennuspalikoiksi (engl. *building blocks*), jotka määrittävät kyseistä musiikkikulttuuria, luovat sille tunnusomai-

set rytmiset piirteet ja auttavat muusikkoa improvisaationsa rakentamisessa (ks. tarkemmin esim. Manuel 1998, 128–129, 144; vrt. Béhague 1980, 120–121; Ortiz 1965, 276–279; Mauleón-Santana 1999, 1–8; Floyd 1999). Muita selvästi erottuvia, rytmin käyttöön liittyviä piirteitä afrokuubalaisessa musiikissa ovat jo mainitun *clave*-rytmin – jonka ympärille muu musiikki rakentuu – tärkeys, heikkojen iskujen painotus ja erityinen lähestymistapa synkopointiin (vrt. Nuottiesimerkit 3 ja 4; ks. Mauleón 1993, 63–64; Manuel 1998, 144). Näihin piirteisiin palaan tarkemmin seuraavassa alaluvussa.

Afrokuubalaisen musiikin improvisaatiosta puhuttaessa voidaan kysyä, mikä on afrokuubalaisen musiikin ja Kuuban naapurissa Yhdysvalloissa syntyneen jazzin yhteys? Jazz ja afrokuubalainen musiikki ovat kehittyneet rinnakkain ja vaikuttaneet toisiinsa (esim. Manuel 1998, 128, 142; Mauleón 1993, 6; Acosta 1989, 35). Molempien musiikkikulttuurien pohjalla on ensinnäkin afrikkalaiset juuret. Samanlaisten rytmisolujen, esimerkiksi *cinquillon*, käyttöä tapaa sekä varhaisemmassa kuubalaisessa musiikissa *danzónissa* että jazzin edeltäjässä ragtimessa. Jälkimmäisessä musiikkityylissä tyypillinen rytmitystapa oli fraseerata rytmi kolmeen metrisen kehyksen ollessa kaksijakoinen (vrt. Nuottiesimerkki 3; Berlin 1980, 130–131). Tämä rytmiikan käyttöön liittyvä piirre elää yhä voimakkaana afrokuubalaisessa musiikissa ja siihen liittyvässä improvisaatiossa. Ehkä tärkein ero suhteessa jazziin on afrokuubalaisessa musiikissa säännöllisenä ominaispiirteenä esiintyvä *clave*-rytmi ja muiden musiikissa esiintyvien rytmien suhteuttaminen siihen. Kuitenkin myös jazzissa on havaittu jäämiä *claven* käytöstä. Ainakin Washburne (1997) ja Laukkanen (2005) ovat kiinnittäneet huomiota jazzmelodialinjan rytmityksen pohjalla oleviin afrokaribialaisiin rytmisoluihin (ks. luku Synkopointi ja avainrytmit jazzimprovisoinnissa).

New Orleans ja Havanna muodostivat tärkeän akselin musiikillisessa kanssakäymisessä. New Orleansissa oli voimakas karibialainen ilmapiiri ja se vaikutti osaltaan ragtimen ja varhaisen jazzin kehittymiseen. (Waxer 1994, 141–142.) Varhainen jazzpianisti Jelly Roll Morton (1885–1941) viittasi usein ”espanjalaiseen sävyyn” (engl. *spanish tinge*) omassa tyyliinsä: hän käytti hyväkseen esimerkiksi *habaneran* bassolinjoja (Sublette 2004, 326; Waxer 1994, 142). Kuitenkin myös poh-

joisamerikkalaiset musiikki- ja tanssityylit vaikuttivat voimakkaasti kuubalaiseen musiikkiin, joka sai vaikutteita esimerkiksi jazzin instrumentaatiosta sekä harmoniasta (Mauleón 1993, 6). Swingin ja big bandien kulta-aikana, 1930-luvulla, kuubalainen musiikki imi vaikutteita jazzorkestereiden kokoonpanosta, mikä johti kuubalaisten orkesterien äänenvärin muuttumiseen ja rikastutti myös orkestroijien tapaa sovittaa musiikkia (esim. Acosta 1989, 37–38). Jazz on lisäksi vaikuttanut esimerkiksi laajempien sointumuotojen käyttöön afrokuubalaisen piano-improvisaation yhteydessä (Manuel 1998, 140). Trumpetisti Peter Lomanin mukaan jazz ja kuubalainen musiikki kehittyivät rinnakkain aina 1930-luvun lopulle saakka, minkä jälkeen jazzissa tuli bebopin vallankumous ja sen seurauksena alkoi kehittyä asteikkopohjainen improvisaatio. Kuubalaisessa traditionaalisessa musiikissa improvisaatio sen sijaan perustuu sointupohjaisuuteen. (PL.)

1940-luvulla Yhdysvalloissa lähinnä kuubalaiset muusikot alkoivat yhdistää toisiinsa elementtejä sekä afrokuubalaisesta musiikista että jazzista (vrt. esim. Mario Bauzá [1911–1993], Chano Pozo [1915–1948], Machito [k. 1984]). Syntyi musiikkityyli, jota myöhemmin on alettu kutsua termillä *latin jazz*. Afrokuubalaisia piirteitä *latin jazzissa* edustavat kuubalaisesta musiikkiperinteestä johdettujen rytmien sekä toistuvien, musiikkia säestävien *guajeo*-kuvioiden käyttö, kun puolestaan jazzin vaikutteita ovat hallitseva instrumentaalinen kokoonpano sekä se, että musiikki on tarkoitettu pikemminkin kuunneltavaksi kuin tanssittavaksi (Manuel 1998, 142). Roberta Singer (1983, 196–197) toteaa lisäksi, että seuraavista piirteistä on tullut erottavia tekijöitä *latin jazzin* ja perinteisen afrokuubalaisen musiikin välillä: *latin jazzissa* 1) sooloimprovisaatiot korostuvat; 2) improvisaatioissa sallitaan erilaisten tyylien käyttö aina *típico*-tyylistä avantgardejazziin, ja 3) instrumenttien perinteiset roolit ovat laajentuneet.

Samalla vuosikymmenellä kun *latin jazz* sai alkunsa, myös pianoon, huiluun ja viuluun yhdistettävät improvisointityylit alkoivat kehittyä perinteisemmässä afrokuubalaisessa musiikissa. Improvisaatio jatkoi *quinton* perinnettä rytmityksen suhteen, minkä lisäksi soitinkohdaiset improvisaatiopiirteet alkoivat eriytyä selvemmin toisistaan. Seuraavassa esittelen ensin eri soitinten improvisaatiota yhdistäviä piirteitä, ja tä-

män jälkeen keskityn tarkemmin eri melodiasoittimille ominaisiin improvisatorisiin piirteisiin.

Musiikilliset lainaukset

Afrokuubalainen musiikki on hyvin traditiotietoista. Melodiasoitinten improvisaatio-osuuksiin sisällytetään usein kappalelajinoja yleisesti tunnetuista, perinteisistä kuubalaisista kappaleista (vrt. Bardfeld 2001, 30–31; Mauleón 1993). Samanlaisia musiikillisia fraaseja ja kappalelajinoja voidaan käyttää soittimesta riippumatta. Esimerkiksi Manuelin (1998, 137) mukaan huilistit käyttävät usein tyypillistä ”merkinantokutsua” (engl. *bugle call*; Bardfeld 2001, 38; Nuottiesimerkki 7), mutta toisinaan kyseinen melodinen fraasi esiintyy myös viuluimprovisaatiossa. Myös trumpetti-improvisaatiossa kyseisen fraasin käyttö on yleistä, johon tuen ehkäpä siitä, että Kuuban itsenäistymissodissa espanjalaisia kolo-nialisteja vastaan (1868–1898) tätä melodiaa soitettiin kornetilla (YT). Treskitaran improvisaatiossa sitä vastoin sen käyttö on harvinaisempaa, sillä kyseisellä instrumentilla soitettaessa toistetaan harvemmin kahta samaa säveltasoa peräkkäin (TT).



siirtyneet lainaukset korostavat ja tukevat näin musiikin pohjalla olevaa *clave*-rytmiikkaa. Tosin improvisaation yhteydessä *tresillo*- ja *cinquillo*-rytmisolujen välinen suhde on joustavampi kuin sävelletyissä kappaleissa. Muun muassa *santería*-uskonnon jumalille omistettujen ”viulujuhlien” viuluimprovisaatioiden aikana voi toisinaan kuulla edellä mainittuja kappalelainoja, joissa melodialinjassa esiintyvä *cinquillo* soitetaan *claven* heikon tahdin aikana.



Nuottiesimerkki 8. Arsenio Rodríguezin (1911–1970) säveltämän *Dile A Catalina* -kappaleen teema (Mauléon 1993, 160).



Nuottiesimerkki 9. Moisés Simonsin (1889–1945) säveltämän *El Manicero* -kappaleen teema (Mauléon 1993, 160).

Kappalelainat eivät yhdisty kuitenkaan ainoastaan kuubalaisen musiikin traditioon, vaan sitaatteja voidaan ottaa myös muista musiikkikulttuureista. Tärkein piirre melodialainan käyttöönotossa onkin, että *montuno*-osan pohjalla oleva, usein koko osan ajan samanlaisena toistuva sointukierto tukee melodialinjaa. Muun muassa viulisti Omar González Álvarez saattaa improvisoidessaan soittaa sitaatin J. S. Bachin kaksoisviulu- tai a-molliviulukonsertosta, jos sitaatti vain sopii *montuno* pohjalla olevaan harmoniseen kehykseen (OGÁ2).

Yksi tyypillinen piirre kappalelainojen käytössä liittyy siihen, että kolmijakoiset, alkujaan 3/4-tahtilajissa esiintyneet melodiasäkeet on

muutettava kaksijakoiseksi niiden sovittamiseksi *montuno*-osassa tapahtuvaan improvisaatioon. Metrin muuttaminen tapahtuu siten, että jokaiseen tahtiin lisätään yksi ylimääräinen isku (ks. lisää esim. Mauleón 1993, 162–167). Hyvä esimerkki tällaisesta tavallisesta sitaatista afrokuubalaisen musiikin improvisaatioissa on venäläinen kansansävelmä *Mustat silmät* (Nuottiesimerkki 10). *Mustat silmät* on alun perin 3/4-tahtilajissa, mutta afrokuubalaisten muusikoiden käsissä se taipuu helposti *montuno*-osan materiaaliksi. Esimerkkinä tästä voidaan tarkastella nuotinnosta Iré-nimisen havannalaisen orkesterin *violines santorales* -juhlassa soittamasta kappaleesta (Nuottiesimerkki 11). Kyseisessä juhlassa soitetaan *santerian* jumalille kokoonpanolla, johon usein kuuluu kaksi viulua, kitara, laulusolisti ja pienemmät perkussiosoitimet (guiro, lehmänkello, *claves*-kapulat ja bongorummut). Irén viulusolisti Omar González Álvarez liittyy toisinaan *Ochún*-nimiselle jumalalle omistettuun kappaleeseen liittyvään viuluimprovisaatioon sitaatin kappaleesta *Mustat silmät*. Esimerkki havainnollistaa yleisön ja viulusolistin välistä vuorovaikutusta: viulistin lopettaessa sitaatin muusta orkesterista ja juhlaan osallistuvista ihmisistä koostuva kuoro toistaa saman teeman laulamalla. Orkesterin jäsenet aloittavat teeman laulamisen ja antavat näin yleisölle merkin siitä, että kyseinen teema toistetaan myös laulamalla. Usein sitaatteja käytetään kuitenkin vain osittain: ne voivat sijoittua improvisoidussa melodialinjassa mihin kohtaan improvisaatiota hyvänsä ja toimia polkuna seuraavan musiikillisen idean toteuttamiseen. Tero Toivasen mukaan *Mustat silmät* -kappalelaina on tyypillinen myös treskitaran improvisaatiossa:

Sitä käytetään tosi paljon. Se on yleensä sellainen tietoinen tehokeino, mut monesti se on sillain, et sä improvisoit ja sit sä niinkun ajaudut siihen melodiaan ja sitten jengillä on tosi hauskaa. Kaikki tunnistaa sen. Se on tavallaan keskustelua sen yleisön kanssa. Se on sellasta yhteistä kulttuuriperintöä. (TT.)

Iré-yhtyeen esityksessä viulun soittaessa *Mustat silmät* -kappaleen teeman ennen kuoron osuutta melodiasävelet tuntuvat olevan irrallaan musiikin metrisestä kehyksestä, vaikka melodialaina kuitenkin kattaa yhtä monta tahtia kuin kuoron osuudessa. Viulisti Omar González Ál-



Nuottiesimerkki 10. *Mustat silmät* 3/4-tahtilajissa.

Clave 2/4

Viulu

9

15

22

28

Nuottiesimerkki 11. *Mustat silmät* -sitaatti havannalaisen Iré-nimisen orkesterin ja sen viulistin Omar Gonzáles Álvarezin esittämänä 2.1.2007. Transkriptio: V.I.

varezin mukaan muusikon tulisi aina kunnioittaa alkuperäisen teeman tahtimäärää ja osata tuoda esiin teeman melodialinja: ”Lopetan kappalelainan soittamisen aina samalla tahdilla. – Keinona on soittaa melodiaa, mutta rikkoa se käyttämällä hyväksi erilaisia rytmihahmoja.” (OGÁ2.)³

Melodialinjan rytmikka tulee kuitenkin suhteuttaa improvisaation pohjalla olevaan, *clave*-rytmin ohjaamaan polyrytmiseen kehikoon. Improvisaatiokulttuurin estetiikkaan kuuluu oleellisena piirteenä muusikon kyky pystyä varioimaan soittamaansa rytmilinjaa suhteessa säestävään rytmikehikkoon. *Clave* voidaan huomioida eri tavoin improvisaation aikana. Rytmilinjassa esiintyvät aksentit voivat olla vuoroin lähemmässä ja vuoroin kauemmassa suhteessa *claveen* (Peñalosa 2009, 172, 211). Seuraavassa nuottiesimerkissä on transkriptio Omar Gonzáles Álvarezin improvisaatiosta, jossa hän käyttää melodista lainaa Michel Legrandin (s. 1932) tunnetusta elokuväsävelmästä *Cherbourgin sateenvarjot* (Nuottiesimerkki 12). Kappalelainan melodia on helposti tunnistettavissa, vaikka melodialinjan rytmitys eroaakin alkuperäisestä versiosta. Viulisti huomioi säestävän *clave*-rytmin improvisoidessaan ja painottaa toisinaan *claveen* sisältyvän *tresillo*-rytmin iskuja. Minulla oli mahdollisuus haastatella Gonzáles Álvarezia transkription tekemisen jälkeen. Liitänkin nuotinnokseen haastattelun, jossa Gonzáles Álvarez kommentoi kyseistä transkriptiota:

Kuubalaisille muusikoille *clave* toimii tietynlaisena mallina. Sitä voidaan käyttää pohjana rytmin varioinnille. Voin ennakoida melodiaa, mutta jos huomaa, rytmihahmot, joita käytin hyväkseni aikaisemmin, olivat *tresilloja*. Tässä käytän hyväkseni osaa *clavesta* [vrt. Nuottiesimerkki 12, tahdit 6, 10, 22 ja 26]. Improvisoidessani kuuntelen *clavea*, mutta teen oman rytmini. – Omara Portuondolla⁴ on sellainen lahja, että hän pystyy leikkimään melodialla pysyen kuitenkin aina harmoniassa. Hän voi pidentää tai ennakoida melodiaa, mutta ei ole koskaan tahdillisesti tai rytmisesti ulkona. (OGÁ2.)⁵

2/4

Cm Fm Bb Eb G7

9 Cm Fm Cm G7 Cm

17 Fm Bb Eb G7

25 Cm Fm Cm G7 Cm

Nuottiesimerkki 12. *Cherbourg*n sateenvarjot -sitaatti viulisti Omar Gonzáles Álvarezin esittämänä 15.5.2004. Transkriptio: V.I.

Guajeo- ja moña-kuviot

Afrokuubalaisessa musiikissa tyypillinen, useita eri soittimia yhdistävä piirre on toistuvien *guajeo*-säestyskuvioiden käyttö. Ne ovat tärkeä osa musiikin polyrytmistä kehikkoa, ja ne tuleekin soittaa rytmisesti oikein suhteessa musiikin pohjalla olevaan *clave*-rytmiin. Alkujaan *guajeo*-kuvioita soitettiin *son*-orkestereissa treskitaralla, mutta *danzónin* ja tätä musiikkityyliä soittavien *charanga*-orkestereiden kehittyessä ja imiessä vaikutteita *son*-musiikista 1930–1940-lukujen taitteessa niitä alettiin soittaa myös viuluilla. Piano otettiin mukaan *son*-musiikkia soittaviin *conjunto*-kokoonpanoihin 1940-luvulla, ja tämän seurauksena myös sil-

lä alettiin soittaa tresiltä omaksuttuja säestyskuvioita, joita usein pianon yhteydessä kutsutaan *montunoiksi*.⁶ Tres joko täydensi pianon soittamaa *montunoa*, tai sitten sillä soitettiin rytmisesti identtistä *guajeo*-kuviota pianon soittaman *montuno*-kuvion kanssa.

Sen lisäksi, että *guajeo*- ja *montuno*-kuvioilla on ennen kaikkea säestävä rooli musiikissa, niiden tärkeys tulee esille myös improvisaation aikana. Ne voivat toimia keskeisinä motiiveina improvisaation rakentamisen pohjalla, ja lisäksi niille ja niiltä pois liikutaan vapaasti improvisaation aikana (vrt. Bardfeld 2001, 30). *Guajeo*-kuviota leimaava teräväpiirteinen rytmisyys korostuu selvästi esimerkiksi viuluimprovisaatioissa, joissa käytetään harvemmin *legatoja* eli säveliä ei sidota jousenkäytöllä yhteen: eritelty jousitus tuo rytmin voimakkaammin esiin. Tosin jos kyseessä on esimerkiksi hitaampi *cha-cha-chá* tai *bolero* ja jos halutaan herkempää ja romanttisempaa sävyä, niin myös legatotyylisiä soittamista suositetaan (Bardfeld 2001, 28).

Nuottiesimerkeissä 13 ja 14 on esitetty viululle ja pianolle mahdollisia säestyskuvioita. Kuten esimerkeistä voidaan nähdä, *guajeo*- ja *montuno*-kuviot eivät seuraa *clavea* siten, että ne painottaisivat *tresillo*-rytmiä, kuten tapahtui edellä esitellyssä Gonzáles Álvarezin improvisaatiossa. Sen sijaan *guajeo*-säestyskuvioiden yhteydessä on tyypillistä, että *tresillo*-rytmin sisältävän *claven* vahvan tahdin aikana melodialinjan rytmikka on synkopoivampaa kuin *claven* toisen, kaksi iskua sisältävän tahdin aikana. *Tresillo*-rytmin sisältämä tahti aloitetaan melodialinjan rytmikassa usein synkoopilla, kun puolestaan *claven* kaksi iskua sisältävän tahdin aikana melodialinjassa painotetaan tahdin ensimmäistä iskua (vrt. Bardfeld 2001, 25).



Nuottiesimerkki 13. Viululle mahdollinen *guajeo*-kuvio harmonisen pohjan päälle (Bardfeld 2001, 36).



Nuottiesimerkki 14. Pianolle mahdollinen *montuno*-kuvio harmonisen pohjan päälle (Mauleón 1993, 153).

Guajeo- ja *montuno*-kuvioille on ominaista niiden toistuvuus ja muuttumattomuus musiikin säestyksessä. Niitä ei varioida jokaisen, esimerkiksi neljä tahtia kestävän sointukierron jälkeen, vaan ne saattavat säilyä lähes samanlaisina jopa koko *montuno*-osan ajan. Tietynlainen afrokuubalaisessa musiikissa esiintyvä toistuvuuden periaate on läsnä myös vaskien soittamisessa ns. *moña*-melodiakuvioissa. *Moñat* voivat olla esimerkiksi vaskien soittamia samanlaisina toistuvia polyrytmisiä säestyskuvioita, jotka esiintyvät *montuno*-osassa säestäen improvisoivaa soitinta. *Moñien* juuret ovat 1940-luvulla, jolloin vaskisoittimet yleistyivät *conjunto*-kokoonpanoissa. Kun vaskisoittimia oli orkesterissa useampia, niillä alettiin soittaa päällekkäisistä melodialinjoista koostuvaa kerroksittain etenevää polyrytmistä tekstuuria. Vaikka *moñat* ovat perinteisesti olleet improvisoituja, niin nykyisissä salsaorkestereissa on tullut tavaksi, että ne sävelletään usein ennalta. Tyypillisesti *moñat* esiintyvät kappaleen *mamboksi* kutsutussa osassa, jolla salsan yhteydessä tarkoitetaan uutta musiikillista materiaalia sisältävää taitetta. (Mauleón 1993, 155–157, 194–195; vrt. Manuel 1998, 135–136.)

Trumpetti

Trumpetti (in C)

Altosaksofoni (in C)

Tenorisaksofoni (in C)

Em¹¹

C^{Δ7}

Nuottiesimerkki 15. Tenori- ja altosaksofonin sekä trumpetin soivalle korkeudelle kirjoitettuja *moña*-linjoja José Luis Cortésin säveltämän kappaleen *Se la aplicaron todos mambo*-osassa. Ylimmällä viivastolla on kuvattu trumpettisoolon sointuvaihdot. (Mauleón 1993, 157.)

Viulu

Viululla on ollut afrokuubalaisessa musiikissa perinteisesti säestävän soittimen rooli. Viuluja käytettiin alun perin 1800-luvulta alkaen esiintyneissä populaarimusiikkia soittaneissa ns. *orquesta típica* -kokoonpanoissa. *Orquesta típica*n instrumentaatio käsitti kahden viulun lisäksi kontrabasson, patarummut, guiron, kaksi klarinettia, ofikleidin,⁷ pasuunan sekä kornetin, jonka pehmeä puupuhallinmainen ääni sopi klarinettien ja viulujen rinnalle. Nämä kokoonpanot tulkitsivat kontratansseja ja *danzóneja* aina 1900-luvun alkuvuosikymmenille saakka (vrt. Loyola Fernández 1997, 58, 196; Orovio 1992, 473–474; Mauleón

1993, 257). *Orquesta típica*n pohjalta kehittyi 1890-luvulla *charanga francesa*ksi ja myöhemmin vain *charangaksi* kutsuttu kokoonpano. *Charanga*-orkesterit muodostuivat alkujaan jousisoittimista, pianosta, pienistä perkussiosoitimista, huilusta ja laulusolistista (esim. Loyola Fernández 1997, 196). *Charanga*-orkesterit tulkitsivat alun perin lähinnä *danzón*eja, mutta 1930-luvun lopulla orkesterikokoonpanoon otettiin mukaan *tumbadora* ja lisäksi orkesterien soittama musiikkityyli muuttui siten, että vaikutteita alettiin ottaa *son*-musiikista: esimerkiksi *montuno*-taitteen omaksuminen musiikkiin oli *sonin* vaikutusta. Tämän seurauksena syntyi *danzón-mamboksi* kutsuttu musiikkityyli ja myöhemmin, 1950-luvulla, *charangat* alkoivat soittaa myös *cha-cha-chá*-musiikkia. (Bardfeld 2001, 15–17.) Viulun tehtävänä oli huolehtia harmonisesta pohjasta huilun usein koko kappaleen ajan jatkuvalla improvisaatiolla. Viulut huolehtivat toisinaan myös melodiasta, mutta esimerkiksi *montuno*-taitteiden aikana niillä täydennettiin pianon soittamaa *guajeo (montuno)* -kuviota. (Mauleón 1993, 150.) Sen lisäksi, että viuluja soitetaan edelleen *charanga*-orkestereissa, niillä on oma roolinsa myös nykyisissä salsa soittavissa orkestereissa. Kun kuuntelee esimerkiksi kuubalaisen Los Van Van -orkesterin musiikkia, jossa on sekä perkussiosoitimia, vaskisoitimia, huilu, basso että piano, niin voi kuulla, kuinka viulut jatkavat *guajeo*-perinnettä toimien lähinnä musiikkia säestävinä instrumentteina.

Afrokuubalaisen musiikin improvisaation yhteydessä puhutaan usein *típico*-tyylistä (esp. ”tyypillinen”). Tällä tarkoitetaan sitä, että tietyn instrumentin improvisaatiotyyli sisältää tyypillisiä fraaseja tai ”likkejä” (engl. *lick*), joita toistellaan improvisaatioissa muusikosta riippumatta. *Típico*-tyyli on soitinkohtaista, ja se perustuu vanhempaan ja perinteisempään kuubalaiseen musiikkiin (Bardfeld 2001, 100; vrt. Manuel 1998, 138). Miguel Barbónia (1920–1992), joka soitti 1940-luvulla muun muassa Orquesta Melodías del 40 -orkesterissa, pidetään *típico*-tyylisen viuluimprovisaation isänä. Sen lisäksi, että Barbón kehitti tietynlaisia tapoja improvisoida viululla, hän myös lanseerasi erityisiä musiikillisia fraaseja vaikuttaen näin myöhempien sukupolvien viulisteihin (Bardfeld 2001, 30). Seuraavassa esittelen yleisimpiä piirteitä *típico*-tyylisessä viuluimprovisaatiossa.

Sam Bardfeld (2001, 28) toteaa, että afrokuubalaista musiikkia soittavan viulistin tulisi ajatella samaan aikaan kuin perkussionisti ja viulisti. Improvisaatio suhteutetaan musiikin taustalla olevaan *clave*-rytmiin ja esimerkiksi viulistin soittamat synkoopit sijoittuvat yleisimmin tahdille, jossa *clavella* on kolme iskua (Bardfeld 2001, 78). Viulu on kuitenkin myös melodiasoitin. Tyypillinen piirre improvisaatioissa on kaksisääninen soittaminen, kaksoisotteiden käyttö diatonisesti etenevän melodialinjan soitossa, jolloin syntyvät intervallit voivat olla terssejä, kvartteja tai sekstejä. Yleisesti käytetään myös oktaavikaksinnuksia. (Bardfeld 2001, 38, 74.) Oktaavien kaksintamisella tuetaan usein jotain toistuvaa rytmikuviota (Nuottiesimerkki 16).



Nuottiesimerkki 16. Oktaavikaksinnus. Tässä esimerkissä rytmi fraseerataan kolmeen metrisen kehyksen ollessa kaksijakoinen. (Bardfeld 2001, 72.)

Miguel Barbón käytti usein improvisaatioissaan nopeasti toistuvaa, neljä vierekkäistä säveltasoa sisältävää asteikkokulkua, joka eteni vuoroin laskevana ja nousevana. Toinen tyypillinen piirre hänen improvisaatioissaan oli kromaattisesti etenevä melodialinja, jonka rytmitys perustui neljäsosatriolien käyttöön. Näitä kumpaakin piirrettä tapaa myös monen muun viulistin (esim. Felix ”Pupi” Legarreta [s. 1940], Omar Gonzáles Álvarez, Alfredo De la Fé [s. 1954]) improvisaatioissa. Barbónilta on niin ikään lähtöisin tapa lopettaa improvisaatio nousevaan tremolo-glissandoon. Tästä onkin tullut yksi *típico*-tyylisen viuluimprovisaation tunnusmerkeistä (Bardfeld 2001, 55).

Improvisaatioissa toistuvien tyypillisten *típico*-likkien ja jatkuvan rytmisen varioinnin lisäksi myös jazzin perinteellä on ollut oma vaikutuksensa afrokuubalaiseen viuluimprovisaatioon. Viulistista riippuen improvisaation pohjana oleviin sointuihin saatetaan jazzsolistien tapaan lisätä soinnun 6-, 7- tai 9-säveliä ja lisäksi voidaan käyttää blues-asteik-

koihin perustuvaa improvisaatiota. Improvisaatio ei välttämättä rakennu ainoastaan erilaisten likkien toisiinsa liittämisestä, vaan se voi olla myös lyyristä ja temaattiseen kehittelyyn perustuvaa. (Ks. Bardfeld 2001.)

Trumpetti ja huilu

Afrokuubalainen trumpetti-improvisaatio alkoi kehittyä aikaisemmin kuin kulttuurille luonteenomaiset viulun, huilun tai pianon improvisaatiotyylit. 1920–1930-luvuilla soitetussa *son*-musiikissa esiintyneet trumpetin improvisatoriset keinot olivat suoria edeltäjiä modernimassassa afrokuubalaisessa musiikissa tavatulle vaskisoitinten improvisaatiolle (Manuel 1998, 131). Kuubalaisessa musiikissa, aivan kuten jazzisakin, trumpettia kuitenkin edelsi kornetin käyttö.

Kuten aiemmin todettiin, kornetti oli mukana *orquesta típican* kokoonpanossa. Ensimmäisessä tärkeässä *son*-musiikkia soittavassa kokoonpanossa, vuonna 1920 perustetussa Sexteto Habanero (”Havannalainen sekstetti”) -nimisessä orkesterissa, ei kuitenkaan ollut mukana puhaltimia. Sexteto Habaneron kokoonpano sisälsi tresin, kitaran, bongorummut, marakassit, *claves*-kapulat ja kontrabasson. Seitsemän vuotta myöhemmin Septeto Nacional (”Kansallinen septetti”) lisäsi sekstettiin myös trumpetin tehden näin kokoonpanosta aikakaudelle tyypillisen orkesterimallin. (Esim. Orovio 1992, 450; Mauleón 1993, 258.) Myöhemmin, 1940-luvulla, septetti laajeni edelleen *conjunto*ksi kutsutuksi kokoonpanoksi, jolloin mukaan otettiin useamman trumpetin lisäksi piano ja *tumbadora* (esim. Mauleón 1993, 254). Trumpetilla on ollut oleellinen rooli myös 1960-luvun lopulla kehittyneen salsan vaskisektiossa.

Manuelin (1998, 131, 137) mukaan septetti-kokoonpanoissa trumpetin improvisaatio muistutti äänensävyltään läheisesti *son*-orkesterin laulajan laulutyyliä. Tämä toteamus voikin juontaa juurensa kornetin aikaisemmasta roolista *orquesta típican* kokoonpanossa, jossa sen ääni-väri oli trumpetin sointia pehmeämpi. Trumpetin soittotyyli on kuitenkin ollut pitkälle soittajakohtaista. Kuubassa aina vuodesta 1990 lähtien asuneen suomalaisen trumpetistin Peter Lomanin mukaan *son*-

musiikin ”tanssimaisesta ja pikantista soundista” johtuen trumpettia soitettiin alusta lähtien aika voimakkaasti, mutta esimerkiksi Septeto Nacionalin trumpetistin Lázaro Herreran (1903–2000) soittotapa oli pehmeä ja puupuhallinmainen (PL). 1940-luvulla, kun orkestereiden koon kasvamisen myötä trumpettien rinnalle tulivat pasuunat ja saksofonit, myös vaskisoitinten improvisaatiotyyli kehittyivät. Trumpetti säilytti kuitenkin sille ominaisen tavan soittaa afrokuubalaista musiikkia erityisesti *típico*-tyylissä. (Manuel 1998, 137–138.)

Perinteisessä *son*-musiikissa trumpetilla improvisoidaan kappaleen alussa sekä lisäksi *montuno*-osissa responsorisen laulutavan mukaisesti, että kuoro vastaa trumpetin sooloon (esim. Manuel 1998, 137). Traditionaalisen tyylin mukainen soittaminen onkin pitkälle sidottu sääntöihin, ts. kappaleen muoto asettaa tietyt rajat improvisaatiolle. Lisäksi tärkeä piirre kyseisen tyylin improvisaatiossa on, että se perustuu sointuihin enemmän kuin asteikkoihin: ”Siinä etsitään enemmänkin melodioita ja sointujen kautta melodiaa, eikä käytetä niinkään paljon skaaloja.” (PL.) Kuitenkin salsamusiikin yhteydessä trumpetin improvisatoriset keinovarot ovat laajemmin käytössä. Kuubalainen trumpettisti Harlem Curbelo toteaa seuraavasti:

Asia on monimutkaisempi kun soitetaan traditionaalista musiikkia: et saisi poistua siitä linjasta. – – Modernissa, nykyaikaisessa musiikissa voit käyttää esimerkiksi jazzista lainattuja fraaseja. (HC.)⁸

Vaikka perinteisen *son*-musiikin soittaminen on säilyttänyt sille tyyppilliset improvisatoriset piirteet, niin orkesterikokoonpanojen laajenemisen ja jazzvaikutteiden omaksumisen myötä myös trumpetin improvisaatio on saanut uusia, kompleksisempia piirteitä. Improvisaatiot seuraavat silti afrokuubalaisen musiikin estetiikkaa rytmitykseen liittyvien piirteiden osalta. Loman ilmaisee asian näin:

Mitä modernimpaan musiikkiin mennään ja mitä nuorempia kavereita on, niin sitä enemmän ne ottavat jazzista vaikutteita. – – *Clave* on perustana siinä kaikessa: sekä traditionaalisessa että modernissa. (PL.)

Huilu eroaa muista afrokuubalaisen musiikin melodiasoittoimista siinä suhteessa, että se ei varsinaisesti ole rytmisektion jäsen, kuten esimerkiksi piano tai viulu, vaan sillä soitetaan enemmänkin melodioita. Tämä ei kuitenkaan tarkoita sitä, etteikö huilun soittama melodialinja olisi vahvasti rytmisen ja etteikö sitä suhteutettaisi rytmisesti *claveen* sekä muiden instrumenttien soittamiin rytmikuvioihin: muusikoiden mukaan huilu soittaa koko ajan *claven* mukaisesti (YT).

Charanga-kokoonpanojen musiikissa huilulla on perinteisesti improvisoitu koko kappaleen ajan, eikä ainoastaan soolojen aikana. Huilun *típico*-tyyliin yhdistetään tiettyjen musiikillisten fraasien käyttö (Nuottiesimerkki 17) sekä jazztyylisen kromatiikan välttäminen. (Manuel 1998, 137–138.) Lisäksi erona jazziin on se, että perinteinen afrokuubalainen huilui improvisaatio sisältää enemmän arpeggiomaisia, sointujen säveliä peräkkäin jäsentäviä kuvioita kuin tavallinen jazzimprovisaatio (Miller 2003).



Nuottiesimerkki 17. Huilulle ominainen *típico*-fraasi (Manuel 1998, 138).

Charanga-orkestereissa huilulla improvisoidaan korkeammissa oktaavialoissa viulujen soittaman säestyslinjan päälle. Huilun ääni on puhdas ja selvästi artikuloitu, ja sen tuottamat sävelet soitetaan yleensä lyhyinä. Huilui improvisaatiolle tyypillinen piirre on sävellajin toonikasoinnun kvintille rakentuvien, usein synkooppirytmisissä etenevien oktaavihyppyjen käyttö. Näillä tuetaan voimakkaasti sekä musiikin harmoniaa että rytmiä. Esimerkiksi g-mollisävellajissa huilisti voi siten hyppiä D-säveleltä toiselle (Nuottiesimerkki 18). (Miller 2003.) Viimeksi mainittu piirre, kvintin käyttö, on toki tavallista myös afrokuubalaisessa viuluimprovisaatiossa, kuten Gonzáles Álvarez toteaa (Iivari 2006, 87): ”Me kuubalaiset muusikot turvaudumme siihen kaavaan. Toonikan kvintti on se, joka loistaa eniten [esiin musiikista].” (OGÁ1.)⁹



Nuottiesimerkki 18. Toonikasoinnun kvintille rakentuvat oktaavihypyt huilisti Melquiades Fundoran esittämänä. Transkriptio: Sue Miller 2003.

Edellä esitetyssä nuottiesimerkissä voidaan nähdä, kuinka *típico*-tyylinen huiluimprovisaatio on viulun ja trumpetin tavoin voimakkaasti sidoksissa harmoniseen ja rytmiseen säestysrakenteeseen. Kuitenkin myös huiluimprovisaatio on kehittynyt ajan myötä, ja nuoremmat huilistit ovat ottaneet vaikutteita myös muista musiikkityyleistä. Kuubalainen huilisti Yoel Terry kuvaili omaa tapaansa improvisoida sekä improvisaatioissaan esiintyviä vaikutteita seuraavasti:

[Improvisaatiooni ovat vaikuttaneet] afrokuubalainen taustani sekä kiinnostukseni jazziin ja bluesiin. – Käytän useita eri musiikkityylejä laajentaakseni soundiani ja kehittääkseni tapaan soittaa. – Nykyään improvisaation rikkaus on – että voit käyttää hyväksesi useita melodioita, jotka ovat olleet historian aikana hittejä – käytän kaikkea, jopa Michael Jacksonia. – Käytän melodioita, joissa on paljon rytmikkaa. – Improvisaatio on melodioiden yhdistämistä. Pidän melodioiden kuljettamisesta. – Harjoituksen kautta opit uusia melodioita, jotka auttavat sinua liikkumaan [improvisaation aikana]. (YT.)¹⁰

Tres ja piano

Kaksi oktaavikieliparia ja yhden unisonokieliparin käsittävä tres kehittyi espanjalaisesta kitarasta Kuuban itäisessä osassa *Orientessa*, alueella, jolla syntyivät myös sellaiset musiikkityylit kuin *changüí* ja *son*. Tres viritetään joko D-duuri- tai C-duurisoinnun perussävelten mukaan. Edellistä tapaa käytetään soitettaessa kitaroiden kanssa, kun puolestaan jälkimmäinen viritystapa yhdistetään B-vireisten trumpettien kanssa soittamiseen.

Tresillä on perinteisesti huolehdittu *son*-musiikissa *guajeo*-kuvioista, minkä lisäksi instrumentti on ollut improvisoivassa roolissa. Guantana-

mon vuoristoseudulla kehittynyt *changüi*-musiikkityyli liitetään usein treskitaran juuriin. *Changüi* on kuitenkin erilaista kuin *son*: edellisessä tresillä seurataan ja kuviodaan laulajan melodiaa, kun puolestaan *sonissa* tresin soittaja huolehtii musiikkia säestävien *guajeo*-kuviodien soitosta (TT; vrt. Lapidus 2008). Lisäksi tresin improvisaatiotavat vaihtelevat riippuen siitä, kumpi musiikkityyli on kyseessä. Ensinnäkin, *changüi*-musiikissa ei esiinny *clave*-rytmiä (Lapidus 2008, 140–141); näin ollen rytminen fraseeraus ei ole samalla tavalla sidoksissa taustarytmiin kuin *son*-musiikin yhteydessä. *Changüin* harmoninen rakenne on myös *sonia* yksinkertaisempi. Edellisessä musiikkityylissä kappaleen harmoninen rakenne voi perustua vain sävellajin toonika- ja dominanttisoinnuille ja improvisoidessaan tresin soittaja soittaa tiukasti kiinni harmonisessa kehityksessä. Improvisaatio perustuu myös pitkälti sointujen murtamiseen, toisin kuin *sonissa*, jossa esiintyy myös paljon asteikkomaisia melodiakulkuja. *Son* on harmonisesti rikkaampaa, ja siinä esiintyy myös jazzista omaksuttuja vaikutteita: improvisoidessaan tresin soittaja voi käyttää sointulaajennuksia ja perusmuotoisiin sointuihin lähtökohtaisesti kuulumattomia säveliä. (Ks. Lapidus 2008, 171–172.)

Tresiä käytetään lyömäsoitintyyppisesti, ja tresimprovisaatiolle on luonteenomaista rytmisesti synkopoivien mallien toistelu (TT). Synkopointi eli sävelten soittaminen iskujen väleihin tuo tresin soittoon rytmistä jännitettä, joka vie musiikkia tehokkaasti eteenpäin (Nuottiesimerkki 19).



Nuottiesimerkki 19. Katkelma Papi Oviedon (s. 1937) soittamasta tresimprovisaatiosta kappaleesta *Kin Havane* (Papa Noel & Oviedo, 2002). Transkriptio: V.I.

Pianon historiasta voidaan todeta lyhyesti, että soitin saapui Kuubaan ranskalaisten mukana, jotka pakenivat Haitilla tapahtunutta orjakapinaa 1700-luvun lopussa. Pianoa soitettiin 1800-luvulla kokoonpanoissa, jotka esittivät kontratansseja, *guarachoja* ja *guajiroja*, kunnes 1900-luvun alkupuolella se liitettiin *charanga*-orkestereiden rytmiryhmään. 1940-luvulla piano otettiin mukaan myös *son*-musiikkia soittaviin vaskisoitinpainotteisiin *conjunto*-kokoonpanoihin. (Mauleón 1993, 24.) Vaikka pianolla soitetaan toisinaan jazzista omaksuttuja piirteitä (mm. 9- ja 13-sointuja), niin siihen yhdistetään myös tietynlainen *típico*-tyyli, kuten muihinkin afrokuubalaisessa musiikissa esiintyviin soittimiin (ks. Manuel 1998, 140).

Tresin soittotavat *son*-musiikissa vaikuttivat afrokuubalaisen pianoimprovisaation kehittymiseen. Ehkä tärkeimpänä piirteenä pianistit omaksuivat säestävän *guajeo*-kuvion soittamisen. (Esim. Mauleón 1993, 153.) Tero Toivasen mukaan oktaavien käyttö, joka syntyy automaattisesti tresissä oktaavikielistä johtuen, on vaikuttanut oktaavien tyypilliseen käyttöön pianoimprovisaatiossa. Tarkoituksena on ollut saada pianosta aikaan tresmäinen soundi. (TT.) Manuel (1998, 139–140) luettelee artikkelissaan erilaisia afrokuubalaisessa pianoimprovisaatiossa käytettyjä tyypillisiä malleja, joita muusikko käyttää hyväkseen improvisaationsa aikana. Näistä malleista osa voidaan yhdistää suoraan tresin perintöön. Manuelin mukaan pianoimprovisaatiolle tyypillisiä malleja ovat

1. toonika- ja dominanttisointujen päälle rakentuvat, usein kahdessa tai kolmessa oktaavissa soitettavat 1/8-nuoteista koostuvat arpeggiot, joiden aikana toistellaan kolmea säveltä ja fraseerataan kolmeen metrisen kehyksen ollessa kaksijakoinen (ks. Nuottiesimerkki 20);
2. melodiat, joita soitetaan yhtä aikaa joko kahdessa, kolmessa tai neljässä oktaavissa;
3. rinnakkaisterssien (tai desimien) käyttö melodisissa fraaseissa, jotka usein etenevät kahdessa oktaavissa;
4. rytmisesti synkopoivien lyhyiden mallien toistelu, jolloin oikealla kädellä soitetaan oktaavikaksinnuksia vasemman käden soittaessa sointuja;

5. *montuno*-säestyskuvioiden käyttö;
6. blokkisoinnut;
7. sävellajista ja rytmiikasta vapaat riffit (esimerkiksi laskevat sekvenssikulut); ja
8. oikean käden juoksutukset satunnaisesti esiintyvien vasemman käden sointujen päälle.



Nuottiesimerkki 20. Katkelma Alfredo Valdes Jr.:n (s. 1941) pianoimprovisaatiosta kappaleesta *El Guapachoso* (*Cachao: Master Sessions Vol. 2* 1995). Piano fraseeraa kolmeen yhtäaikaaisesti kahdessa tai kolmessa oktaavissa kaksijakoisen metrisen kehyksen sisällä. Transkriptio: V.I.

Kuten voidaan nähdä, myös edellä kuvattuja viuluimprovisaation *típico*-piirteitä voidaan rinnastaa sekä treskitaran että pianon improvisaatioon. Kaikki kolme instrumenttia jakavat samankaltaisten improvisatoristen piirteiden käytön, mutta kunkin soittimen yhteydessä improvisaatio syntyy instrumentin omien teknisten mahdollisuuksien pohjalta.

Yhteenveto

Tässä luvussa olen käynyt läpi kuubalaisen musiikin improvisaatiolle tyypillisiä piirteitä niin yleisellä tasolla kuin eri soittimiin yhdistettävien improvisaatiotyylienkin kautta. Kuubalaisen musiikin improvisaatio on hyvin traditiotietoista, ja tämä ilmenee monin eri tavoin improvisaation aikana. Melodiasoittimiin yhdistettävät improvisaatiotyylit jakavat samanlaisten perinteestä kumpuavien kappalelajien ja melodisten fraasien käytön. Lisäksi muusikko – soittimesta riippumatta –

osoittaa tuntevansa tradition hyödyntämällä erilaisia keskeisiä rytmityskeinoja soolonsa aikana.

Kuubalaista kulttuuria ja siihen liittyviä ilmiöitä lähestytään usein synkretismin ajatusta hyödyntäen. Afrokuubalaisen musiikin nähdäänkin kehittyneen pääasiassa afrikkalaisten ja eurooppalaisten musiikillisten traditioiden fuusion seurauksena. Musiikkikulttuurissa vahvasti läsnä oleva polyrytmiikka, synkooppien ja rytmisolujen käyttö, lyhyiden harmonisten ja melodisten yksiköiden toisto, kulttuurille ominaiset rytmin fraseeraustavat ja heikkojen iskujen painotus korostavat kuitenkin afrikkalaislähtöisten piirteiden merkitystä. Afrokuubalaista musiikkia käsittelevässä tutkimus- ja pedagogisessa kirjallisuudessa painotetaan *clave*-rytmin tärkeyttä polyrytmistä pohjaa yhteen sitovana rytmisoluna. *Clave* vaikuttaa myös rytmin käyttöön improvisaatiossa, vaikkakaan ei yhtä ankarasti kuin valmiissa kappaleissa ja sovituksissa.

Modernimpi afrokuubalainen improvisaatio eroaa perinteisestä *típico*-tyylisestä improvisaatiossa harmonisten ja melodisten keinovarojen rikkaammassa käytössä. Improvisaatiotyylejä yhdistää kuitenkin samanlainen suhtautuminen rytmiikkaan. Tyylinmukaisena improvisaationa voidaan pitää sooloa, jonka aikana muusikko pyrkii rakentamaan rytmistä variaatiota *claven* ohjaamaa polyrytmistä kehikkoa vasten. Afrokuubalaisen musiikin improvisaatiolle tyypillinen ominaisuus onkin juuri rytmiikan käyttöön liittyvien piirteiden korostunut asema.

Viitteet

¹ *Son*-orkesterissa kontrabassoa tosin edelsi afrikkalaisperäinen ”sormipiano” *marimbula* (ks. esim. Padilla 2000, 53; Orovio 1992, 281) sekä *botijuela* (Orovio 1992, 68).

² Tässä luvussa viitataan haastatteluihin haastateltavien nimikirjaimista johdetuilla lyhenteillä (ks. lähdeluettelo).

³ ”Siempre termino el tema en el mismo compás. – – El recurso es tocar la melodía, pero destrozarla utilizando las figuras rítmicas diferentes.” Kaikki lainaukset käantt. V.I., ellei toisin mainita.

⁴ Omara Portuondo (s. 1930) on esiintynyt mm. Buena Vista Social Club -orkesterin laulusolistina.

⁵ ”Para los músicos cubanos la clave es como un tipo de modelo. Se puede utilizar como la base para variar el ritmo. Puedo adelantar la melodía, pero si te das cuenta, el figurado que empleé anteriormente son tresillos. Aquí estoy empleando parte de la clave. Cuando estoy improvisando, estoy oyendo la clave, pero hago mi ritmo. – – Omara Portuondo tiene ese don que ella puede jugar con la melodía y sin embargo siempre está dentro de la armonía. Ella puede alargar o adelantar la melodía, pero nunca está fuera de los compases o del ritmo.”

⁶ *Montuno* voi siis tarkoittaa sekä kappaleeseen liittyvää osaa että alun perin *charanga-* ja *conjunto*-kokoonpanoissa pianolla soitettua toistuvaa säestyskuviota.

⁷ 1800-luvulla käytetty vaskipuhallin.

⁸ ”La cosa es un poco más compleja [en la música tradicional] porque tienes que trabajar sobre tradicional. No debes salirte de esa línea. – – En la música moderna, contemporánea, puedes usar por ejemplo las frases de jazz.”

⁹ ”Nosotros los músicos cubanos recurrimos a ese patrón. El quinto grado de la tónica es el que más brilla.”

¹⁰ ”[A mi improvisación han afectado] mi base que es afrocubana y mi interés por el jazz y el blues. – – Yo estoy utilizando muchos estilos para ampliar mi sonido y desarrollar mi propia manera [de tocar]. – – La riqueza de la improvisación hoy en día está en que hoy en día – – tu puedes utilizar muchas melodías que han sido hits en la historia – – utilizo de todas, hasta Michael Jackson. – – Utilizo las melodías que tienen mucho ritmo. – – La improvisación es unir las melodías. Me gusta la conducción melódica. – – Ya en la práctica vienes estudiando las melodías que te ayudan a caminar [durante de la improvisación].”

Lähteet

Haastattelut

Omar Gonzáles Álvarez, 7.1.2006, Havanna. (OGÁ1)

Omar Gonzáles Álvarez, 23.1.2007, Havanna. (OGÁ2)

Harlem Curbelo, 26.7.2007, Tampere. (HC)

Peter Loman, 26.7.2007, Tampere. (PL)

Yoel Terry, 26.7.2007, Tampere. (YT)

Tero Toivanen, 27.7.2007, Tampere. (TT)

Materiaali kirjoittajan hallussa.

Äänitteet

Cachao: Master Sessions Vol. 2. 1995. UPC: 1089578. Luettelonumero: 939664. Crescent Moon.

Papa Noel & Oviedo, Papi. 2002. *Bana Congo*. UPC: 3440901. Luettelonumero: 107. Tumi Music Records.

Julkaisemattomat lähteet

Iivari, Ville. 2006. *Viuluimprovisaatio santerian musiikissa*. Musiikkitieteen pro gradu -tutkielma, Turun yliopisto.

Laukkanen, Jere. 2005. *Afrikkalais- ja afrokaribialaisperäiset rytmiset avaimet sävelletyssä ja improvisoidussa jazzmelodiassa*. Musiikin maisterin tutkinnon kirjallinen työ, Sibelius-Akatemia, Helsinki.

Kirjallisuus

Acosta, Leonardo. 1989. From the Drum to the Synthesizer: Study of a Process. *Latin American Perspectives* 16 (2): 29–46.

Alén Rodríguez, Olavo. 1998. *From Afrocuban Music to Salsa*. Berlin: Piranha.

Bardfeld, Sam. 2001. *Latin Violin*. New York: Gerard and Sarzin.

Barnet, Miguel. 1995. *Cultos afrocubanos*. La Habana: Ediciones Unión.

Béhague, Gerard. 1980. Improvisation in Latin American Musics. *Music Educators Journal* 66 (5): 118–125.

Berlin, Edward A. 1980. *Ragtime*. Berkeley, CA & Los Angeles: University of California Press.

Carpentier, Alejo. 2004. *La música en Cuba*. La Habana: Letras cubanas. Ilmestyi alun perin 1946.

Floyd, Samuel A. 1999. Black Music in the Circum-Caribbean. *American Music* 17 (1): 1–38.

Galán, Natalio. 1983. *Cuba y sus sones*. Madrid: Pre-Textos.

Giro, Radamés. 2007. *Diccionario enciclopédico de la música en Cuba I*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.

- Lapidus, Benjamin. 2008. *Origins of Cuban Music and Dance: Changüí*. Plymouth, MA: Scarecrow Press.
- Leymarie, Isabelle. 2002. *Cuban Fire: The Story of Salsa and Latin Jazz*. New York: Bayou Press.
- Loyola Fernández, José. 1997. *En ritmo de bolero: El bolero en la música bailable cubana*. La Habana: Ediciones Unión.
- Manuel, Peter. 1985. The Anticipated Bass in Cuban Popular Music. *Latin American Music Review* 6 (2): 249–261.
- – –. 1988. *Popular Music of the Non-Western World*. New York: Oxford University Press.
- – –. 1998. Improvisation in Latin Dance Music: History and Style. Teoksessa *In the Course of Performance: Studies in the World of Musical Improvisation*, toim. Bruno Nettl & Melinda Russell, 127–147. Chicago & London: The University of Chicago Press.
- Mauleón, Rebeca. 1993. *Salsa Guidebook for Piano and Ensemble*. Petaluma, CA: Sher Music.
- Mauleón-Santana, Rebeca. 1999. *101 Montunos*. Petaluma, CA: Sher Music.
- Miller, Sue. 2003. Cuba's Charanga Flute Style. *Pan: The Journal of the British Flute Society* 22 (1): 22–25.
- Nettl, Bruno. 1978. Some Aspects of the History of World Music in the Twentieth Century: Questions, Problems, and Concepts. *Ethnomusicology* 22 (1): 123–136.
- Nutini, Hugo Gino. 1988. *Todos Santos in Rural Tlaxcala: A Syncretic, Expressive, and Symbolic Analysis of the Cult of the Dead*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Orovio, Helio. 1992. *Diccionario de la música cubana*. La Habana: Editorial letras cubanas. Ilmestyi alun perin 1981.
- Ortiz, Fernando. 1965. *La africanía de la música folklórica de Cuba*. La Habana: Editora universitaria. Ilmestyi alun perin 1950.
- Padilla, Alfonso. 2000. *Opa Opa, Siku ja Samba*. Helsinki: Love.
- Pasmanick, Philip. 1997. Décima and Rumba: Iberian Formalism in the Heart of Afro-Cuban Song. *Latin American Music Review* 18 (2): 252–277.
- Peñalosa, David. 2009. *The Clave Matrix: Afro-Cuban Rhythm: Its Principles and African Origins*. Redway, CA: Bembe Books.

Singer, Roberta L. 1983. Tradition and Innovation in Contemporary Latin Popular Music in New York City. *Latin American Music Review* 4 (2): 183–202.

Sublette, Ned. 2004. *Cuba and its Music: From the First Drums to the Mambo*. Chicago: Chicago Review Press.

Washburne, Christopher. 1997. The Clave of Jazz: A Caribbean Contribution to the Rhythmic Foundation of an African-American Music. *Black Music Research Journal* 17 (1): 59–80.

Waxer, Lise. 1994. Of Mambo Kings and Songs of Love: Dance Music in Havana and New York from the 1930s to the 1950s. *Latin American Music Review* 15 (2): 139–176.

Synkopointi ja avainrytmit jazzimprovisoinnissa

Jazzmusiikkia analyttisesti käsittelevien tekstien määrä on ilahduttavasti lisääntynyt viimeisen parin vuosikymmenen aikana. Suurin osa julkaistuista tutkimuksista ja oppimateriaaleista on keskittynyt jazzharmoniaan ja -melodiaan liittyvien ilmiöiden kuvaamiseen rytmiikan tutkimuksen jäädessä jossain määrin taka-alalle. Tämä on sinänsä ymmärrettävää. Soivien säveltasojen merkitseminen notaation keinoin on helpompaa kuin rytmin, joka paitsi on sidoksissa aikaan aivan toisella tavalla kuin melodia tai harmonia, myös sisältää jazzmusiikin tapauksessa sellaisia nuotinkirjoituksen keinoin hankalasti kuvattavia ilmiöitä kuin ”svengi” tai ”groove”. Tämän kirjoitukseni taustalla on kuitenkin ajatus, jonka mukaan jazzissa rytmiikka voidaan lopulta nähdä näistä kolmesta osa-alueesta tärkeimmäksi. Jos jazzmuusikon rytminkäsittely on puutteellista, ei millään muullakaan ole merkitystä: ”It Don’t Mean a Thing, If It Ain’t Got That Swing”, kuten Duke Ellington (1899–1974) kappaleensa otsikossa osuvasti totesi. Tämä luku tarkastelee yhtä jazzrytmiikan svengaavuuden taustalla vaikuttavaa tärkeää osatekijää: erilaisten vakiintuneiden rytmisten hahmojen esiintymistä jazzimprovisoinnissa sekä niiden vaikutusta synkopointiin ja edelleen jazzfraasin¹ rytmiseen tasapainoon.

Jazztutkimus on viime aikoina pyrkinyt kartoittamaan jazzin svengaavuuteen vaikuttavia muuttujia keskittymällä paljolti rytmiikan mikrotasojen ilmiöiden kuvaamiseen (esim. Keil 1966; 1995; Prögler 1995; Friberg & Sundström 2002; Benadon 2006; Butterfield 2006). Näillä mikrotason ilmiöillä tarkoitan jazzartikulaatiota eli iskullisten ja iskuttomien tahdinosten välisiä kestollisia suhteita (tätä on suomenkielisessä alan kirjallisuudessa usein kuvattu termillä ”kolmimuunteinen

fraseeraus”) sekä ns. ”time-feel”-ilmiötä eli tapaa, jolla muusikon tulkitsemien äänten alukkeet suhteutuvat ajoituksellisesti peruspulssiin ja muiden muusikoiden osuuksiin. Saadut tutkimustulokset ovatkin laajentaneet käsitystämme siitä, millaisia ”ajoituksellisia” prosesseja rytmisesti miellyttäväksi koetun jazzesityksen taustalla piilee. Mutta siinä missä esimerkiksi Charles Keil (1966; 1995) näkee itse prosessin (*miten* jokin asia esitetään) olevan huomattavasti tärkeämpi kuin syntaksi (jazzin rytmien ”kielioppi” eli se, *mitä* esitetään), toiset tutkijat näkevät jazz-svengin ja -grooven kuitenkin edellyttävän tietynlaista ajoituksellisen tulkinnan ja musiikin syntaktisen ulottuvuuden tasapainoa (Prögler 1995, 29; Butterfield 2006, 4).

Jeff Pressing (2002, 288) määritteli grooven tai ”rytmisen tunnun” (engl. *feel*) yhdestä tai useammasta yhtäaikaisesta, huolellisesti kohdistetusta rytmikuviosta hahmottuvaksi kognitiiviseksi ajalliseksi ilmiöksi, jolle on luonteenomaista:

1. toistuvien pulssien sekä pulssien alajakojen rakenteen aistimus,
2. kahden tai useamman pulssin mittaisen aikasyklin aistimus, joka mahdollistaa syklien sijaintien määrittämisen, ja
3. tehokas synkronoivien kehollisten vasteiden tuottaminen (esim. tanssiminen, jalalla naputtaminen).²

Prosessiin viittaavien tekijöiden eli pulssin tunnun ja alajakojen kestollisten suhteiden ohella (kohta 1) Pressing painotti syntaksissa erilaisten toistuvien rytmisten kuvioiden merkitystä grooven muotoutumiselle ja aistimiselle (kohta 2). Pressing (2002) myös määritteli länsiafrikkalaisten ja niistä periytyvien groovejen tunnusmerkeiksi pulssin tasaisuuden eli pulssin aika-arvojen samanmittaisuuden, metronomisen (eli ei rubatomaisen) lähestymistavan rytmisten tapahtumien ajoittamiseen sekä suhteellisen runsaan synkopoinnin käytön.

Ajatusta synkopoinnin ja sitä kautta syntaktisen sisällön merkityksestä jazzin svengille tukevat ranskalaisen musikologi-muusikko-musiikkikriitikon André Hodeirin (1921–2011) pohdinnat jazzmelodian rytmisestä tasapainosta. Hodeir korosti aikanaan tietynlaisen harki-

tun synkopoinnin ja synkopoimattomuuden suhteen olevan yksi jazzin svengaavuuden perustoista:

Ihanteellinen ”swingfraasi” sisältää ainakin yhden synkopoidun sävelen. Näyttää siltä, että amerikkalainen nekeri [sic!] on löytänyt synkopoitujen ja iskulle soitettujen sävelten vuorottelusta parhaan ilmaistavan rytmiselle nerokkuudelleen. Välillä melodinen fraasi näyttää olevan riippuvainen siitä, mitä taustalla soitetaan [viittaa tasaiseen perussykkeeseen] ja välillä olevan täysin riippumaton siitä, ja tämä päättymätön vuorottelu aiheuttaa määrätynlaista odottavaisuutta, joka on yksi jazzin hienovaraisimmista tehokeinoista. Modernit jazzmuusikot toistuvasti valmistelevat vahvaa iskua sarjalla siirrettyjä [synkopoituja] aksentteja – – Mutta olisi väärin vetää tästä sellainen johtopäätös, että svengaavuuden tuntu kasvaisi suhteessa käytettyjen synkooppien määrään. Tietyt synkopointien yhdistelmät ovat hedelmällisiä, ja toiset eivät ole. (Hodeir 1956, 200–202.)³

Jotta voisimme ymmärtää, miksi jotkut synkopointien yhdistelmät tuntuvat svengaavammilta kuin toiset, tulee meidän löytää vastauksia seuraaviin kysymyksiin:

1. Mitä on synkopointi? Mitä synkopoinnilla tarkoitetaan erityisesti jazzista puhuttaessa?
2. Mitä tarkoitetaan ”jazzfraasin rytmisellä tasapainolla”? Mikä on synkopoinnin vaikutus tämän tasapainon muotoutumisessa?
3. Voidaanko rytmisesti tasapainoiseksi koettavien jazzfraasien taustalta löytää vakiintuneita rytmisiä hahmoja tai ilmiöitä, joiden voidaan katsoa ohjaavan synkopointia?

Vastaamalla näihin kysymyksiin kykenemme myös vastaamaan aiemmin esitettyyn ”mitä” -kysymykseen: mitä ”sanoja” tai ”lauseita” sisältyy siihen rytmiseen kielioppiin, jota svengaavaksi koettu jazzsoolo noudattaa? Kun lisäksi otetaan huomioon aiemman tutkimuksen antamat vastaukset ”miten” -kysymykseen – kysymykseen siitä, millaisia ajoituksellisia prosesseja jazzfraasien esittämisessä ilmenee – voidaan paremmin oppia näkemään, millaisista osatekijöistä ”groovaava” jazzilmaisu koostuu.

Tässä tekstissä esittämäni näkemykset jazzissa esiintyvistä vakiintuneista rytmisistä hahmoista sekä niiden alkuperästä kumpuavat opetus- ja taiteellisesta toiminnastani jazzmusiikin sekä afrokuubalaisen ja länsiafrikkalaisen musiikin parissa. Taustateorioina toimivat Christopher Washburnen (1997) teksti afrokaribialaisen rytmikan vaikutuksesta jazzmusiikkiin sekä erityisesti John Storm Robertsin (1998; 1999a; 1999b), Jack Stewartin (1999), Lawrence Gusheen (1994), Peter Narváezin (1994), Thomas Fiehrerin (1991) ja Ernest Bornemanin (1969) musiikillis-kulttuurihistorialliset tekstit.

Synkopointi

Ei ole tavatonta löytää termille ”synkopointi” yhtä monta määritelmää kuin on käytettäviä lähdeteksiäkin. Yhteistä useimmille näistä määritelmistä on, että synkopointi kuvataan eräänlaisena heikkojen tahdinosten korostamisena vahvojen tahdinosten jäädessä vähemmälle painolle tai jopa kokonaan artikuloimatta ja että synkopointi on jazzille ominainen ilmiö (ks. esim. Kernfeld 2002). Jazzissa ja muissa afroamerikkalaisissa musiikeissa synkopointi on toki keskeinen rytmisen jännitteen ja sen purkauksen muodostamisen väline, mutta ei se ole muillekaan musiikeille mitenkään vieras ilmiö. Synkopointi on aina kuulunut myös niin sanotun länsimaisen taidemusiikin ilmaisukeinovalikoimaan, ja esimerkiksi Beethoven käytti teoksissaan eri synkopoinnin muotoja hyvinkin rikkaasti (ks. esim. Oksala 1973, 151–167).

Usein myös korostetaan, että synkopoivan musiikin tulee olla metristä eli säännöllisessä tahtilajissa etenevää. Toisin sanoen havaittavan iskutuksen tulee olla säännöllistä ja vakiintunutta, jotta heikoille iskuille sijoittuvat korostukset havaitaan metriseen pulssiin nähden jännitteisinä mutta ei metristä peruskaavaa kumoavina (ks. esim. Lerdahl & Jackendoff 1983, 17–18). Tyypillisessä jazzesityksessä vakaa peruspulssi onkin sangen hyvin kuultavissa: sitä ilmentävät ensisijaisesti basso, rumpalin säestyssymbaalin (*ride*-symbaalin) kuvio ja jalalla soitetut *hi-hat*-symbaalit. Voidaan katsoa, että runsas synkopoinnin käyttö edellyttää musiikilta nimenomaan hyvin vahvasti esiin tuotua tai muuten selvästi vakiinnutettua metristä pulssia – muussa tapauksessa perussykkeen kanssa

risteävät korostukset saattavat aiheuttaa metrisen rakenteen ”kääntymistä” kuulijan tajunnassa (Temperley 2000, 79).

Oksala (1973, 150) erottaa kolme erilaista synkoopipilajia: *prolongaatio-tyyppisen synkoopin*, jossa heikolla tahdinosalla alkavaan aika-arvoon sidotaan sitä seuraava vahva tahdinos, *tauko-tyyppisen synkoopin*, jossa heikolla tahdinosalla sijaitsevaa aika-arvoa seuraa vahvalla tahdinosalla sijaitseva tauko, sekä *aksentti-tyyppisen synkoopin*, jossa heikko tahdinos on dynaamisesti korostettu seuraavan vahvan tahdinosan ollessa silti artikuloitu. Jazzmusiikissa kaikki kolme synkopointitapaa ovat vahvasti edustettuina. Esimerkit prolongaatio- ja tauko-tyyppisistä synkoopeista on kuvattu Nuottiesimerkissä 1.⁴



Nuottiesimerkki 1. (a) Prolongaatio-tyyppisiä ja (b) tauko-tyyppisiä synkoopeja melodisissa fraaseissa. Synkopoidut sävelet on merkitty s-kirjaimella.

Kyseessä on itse asiassa sama melodiafraasi erilaisin sävelkestoin toteutettuna. Pitkiksi ääniksi sidotut synkoopit (prolongaatio-tyyppi) tekevät melodialinjasta olemukseltaan jatkuvamman, kun taas lyhyiksi katkaistut synkopoidut sävelet (tauko-tyyppi) tuovat linjaan tiettyä perkussiivisuutta. Jazzmusiikko ei kuitenkaan käytännössä juuri tee eroa näiden kahden synkopointityypin välillä; synkopoinnilla tuotetun rytmisen jännitteen tuntu on molemmissa yhtä suuri. Molemmat myös sisältävät tietynlaisen iskun siirtymisen idean: jos esimerkiksi tahdin ensimmäiseen (metriseen) iskuun sisältyy jokin tietty tapahtuma tai ”arvovaraus” (esimerkiksi soinnun vaihtuminen iskun kohdalla tai vahva dynaaminen korostus rakenneosien taitteessa), siirtyy tämä tapahtuma synkoopin mukana aikaisemmaksi.

Kolmas Oksalan (1973) mainitsema synkopoinnin laji, aksentti-tyyppinen synkooppi, ilmenee jazzmusiikissa kahdella tavalla. Ensimmäinen, jazz- ja muuhun afroamerikkalaiseen rytmimusiikkiin yleises-

ti liitetty tyylipiirre on metrisesti heikkojen tahdinosien säännöllinen dynaaminen korostaminen. Jazzissa dynaamista painoa saavat tyypillisesti heikot iskut (4/4-tahtilajissa tahdin 2. ja 4. isku), jolloin kyseessä on ns. *backbeat*-ilmiö (ks. Berliner 1994, 148–149; Kernfield 1995, 8), tai iskuttomat alajaon osat, esimerkiksi neljäsosaiskujen väleissä sijaitsevat kahdeksasosanuotit (ks. Schuller 1968, 9–10). Backbeat on yleensä helppo havaita perkussiivisista rytmielementeistä kuten hi-hat-lautasista 4/4-tahtilajin 2. ja 4. iskulla sekä iskullisin neljäsosanuotein kulkevan bassolinjan korostuksista, iskuttomien tahdinosien säännöllisten korostusten esiintyessä lähinnä melodialinjoissa. Nuottiesimerkissä 2 on kuvattu backbeat-tyyppinen heikkojen iskujen painottaminen sekä iskuttomien alajaon osien dynaaminen korostaminen.



Nuottiesimerkki 2. Heikkojen tahdinosien dynaamisella korostamisella luotua synkopointia jazzmusiikissa: (a) backbeat; (b) iskuttomien alajaon osien dynaaminen korostaminen melodiassa. Korostetut sävelet on merkitty aksenttimerkein (>).

Aksentti-tyyppiset synkoopit ilmenevät tyypillisimmin kuitenkin melodialinjan liikkeiden tuloksena. Melodiassa esiintyvät laajemmat hypyt ja käännöspisteet (sävelet, joiden kohdalla melodia vaihtaa kulkuunutta) tuottavat jazzfraasiin dynaamisia, synkopoivia korostuksia. Näitä on kuvattu Nuottiesimerkissä 3.



Nuottiesimerkki 3. Melodialinjan etenemisestä johtuvaa aksentti-tyyppistä synkopointia.

Jazzfraasin rytminen tasapaino

Mitä Hodeir (1956) tarkoitti puhuessaan ”synkopoitujen ja iskulle soitettujen sävelten vuorottelusta” olennaisena tekijänä jazzfraasin rytmisen tasapainon rakentumisessa? Onko rytmisesti jännitteellisten (synkopoitujen) ja jännitettä purkavien (metrisesti iskullisten, synkopoimattomien) sävelten väliselle esiintymistiheydelle mahdollista määrittellä jokin esteettisesti miellyttävä suhde tai sen vaihteluväli? Onko toisin sanoen olemassa ”kaavaa”, jota rytmisesti tasapainoiset jazzmelodiat tyypillisesti noudattaisivat?

Alustavassa tutkimuksessani erilaisten vakiintuneiden länsiafrikkalais- ja afrokaribialaisperäisten rytmisolujen ilmenemisestä jazzmelodiassa (Laukkanen 2005) pyrin kartoittamaan myös jazzmelodian synkopoitujen ja synkopoimattomien sävelten välisiä lukumääräisiä suhteita. Tutkimuksessa käyttämäni aineisto koostui neljästä improvisoidusta ja neljästä sävelletystä tai sovitetusta melodiasta, jotka edustivat neljää jazzin tyylikautta: varhainen jazz (n. 1915–1930), swing (n. 1930–1945), bebop / hard bop (n. 1942–1960) sekä bopin jälkeinen jazzmodernismi (n. 1959–). Kutakin tyylikautta aineistossani edusti yksi improvisoitu soolo ja yksi sävelletty/sovitettu melodia. Aineisto oli valittu subjektiivisella otannalla yleisesti merkittäviksi jazzmuusikoiksi tunnustettujen tekijöiden levytetystä tuotannosta. Tutkimuksessa käyttämäni analyttisen metodin avulla määrittelin melodioista aksentoituviksi mielleltävät sävelet, joista laskin synkopoimattomien ja synkopoitujen sävelten lukumääräiset suhteet.⁵ Tulokset on annettu Taulukossa 1.

Vaikka tutkimusaineistoni olikin suppea, voinee tuloksia kuitenkin pitää suuntaa-antavina. Yksikään melodialinja ei koostunut lähes pelkästään synkopoiduista tai synkopoimattomista sävelistä. Eniten iskullisuutta oli havaittavissa varhaista jazzia edustavissa esityksissä (*The Chant, Put 'Em Down Blues*) ja toisaalta pianisti Thelonious Monkin (1917–1982) solismissa (*Straight, No Chaser*). Eniten synkopointia voitiin havaita toisaalta 1930-luvun lopun tanssiswingissä (*Wham...*) ja toisaalta saksofonisti Wayne Shorterin (s. 1933) jazzmodernismissa (*Prince of Darkness*). Tulosten perusteella näyttää siltä, että tyypillisten jazzmelodioiden sävelistä vähintään yksi kolmasosa olisi synkopoituja ja

Kappale	Laji (tekijä)	Vuosi	Iskul- lisiä säveliä	Synko- poituja säveliä
<i>The Chant</i>	Sovitus ("Jelly Roll" Morton)	1926	70 %	30 %
<i>Put 'Em Down Blues</i>	Soolo (Louis Armstrong)	1927	66 %	34 %
<i>Wham (Re-Bop Boom-Bam)</i>	Sävellys (Durham/Miller)	1939	45 %	55 %
<i>Honeysuckle Rose</i>	Soolo (Ben Webster)	1939	54 %	46 %
<i>Moose the Mooche</i>	Sävellys (Charlie Parker)	1948	47 %	53 %
<i>Straight, No Chaser</i>	Soolo (Thelonious Monk)	1951	66 %	34 %
<i>Prince of Darkness</i>	Sävellys (Wayne Shorter)	1967	37,5 %	62,5 %
<i>Una Muy Bonita</i>	Soolo (Ornette Coleman)	1959	54 %	46 %
Keskiarvo			55 %	45 %

Taulukko 1. Iskullisten ja synkopoitujen sävelten suhteellinen esiintymistiheys kahdeksassa jazzmelodiassa (Laukkanen 2005, 90).

vähintään yksi kolmasosa metrisesti iskullisia, tietenkin tyyliseikat huomioiden. Lisäksi voidaan olettaa, että tämä huomio pätee myös melodisten fraasien tasolla: ei liene todennäköistä, että pelkästään synkopoituja tai synkopoimattomia säveliä sisältävä jazzfraasi koettaisiin jazzille tyypillisenä, vaan näiden välillä tulisi vallita edellä kuvatun kaltainen suhde tai vaihteluväli.

Näin ollen, kun Hodeir (1956) puhui synkopoitujen ja metriselle iskulle soitettujen sävelten vuorottelusta kuvatessaan jazzfraasin rytmisen tasapainon rakentumista, hän ei todennäköisesti tarkoittanut edellä mainittujen sävelten kirjaimellista vuorottelua vaan nimenomaan sitä, että tyypillisessä ja (todennäköisesti) rytmisesti tasapainoiseksi koettavassa jazzfraasissa tulisi olla läsnä sekä synkopoituja että synkopoimattomia säveliä, tiettyssä lukumääräisessä suhteessa. Hodeirin toteamus tiettyjen synkopoinnin yhdistelmien suuremmasta "hedelmällisyydestä" viittaisi niin ikään siihen, että synkopoitujen ja synkopoimattomien sävelten sijainti toisiinsa nähden ei voi olla täysin sattumanvarainen. Tässä mielessä *rytmisesti tasapainoisella jazzfraasilla* tarkoitettaisiin siis fraasia, joka sisältää sekä rytmistä jännitettä synkopoimalla luovia että rytmistä jännitettä metrisille iskuille purkavia säveliä, sijoittuneina tietyllä tavalla toisiinsa nähden.

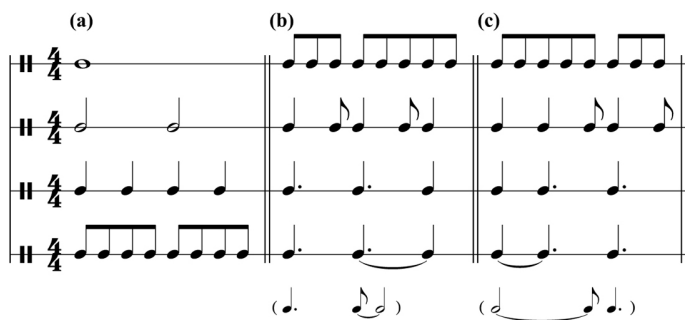
Miten tämä rytmisen tasapaino sitten on mahdollista saavuttaa? Improvisoiva muusikko voi toki tietoisesti pyrkiä jakamaan aksentoidut sävelensä tasaisesti iskullisten ja iskuttomien tahtiosien kesken, mutta tämä menettelytapa saattaa tuntua vaivalloiselta tai riittämättömältä, mikäli tarkoituksena on pyrkiä luomaan selvärajaisia, tunnistettavia ja ennen kaikkea ”groovaavia” rytmisiä fraaseja. Myös synkopoiuuden ja synkopoimattomuuden välinen suhde on muuttunut jazzin historian myötä, joten tällä tavalla voi myös olla vaikeaa tuottaa niin haluttaessa jollekin tietylle jazzin aikakaudelle ominainen, edellä kuvattu rytmisen jännitteen ja purkauksen välinen tasapaino ilman kyseisen tyylikauden ilmaisukeinojen erittäin syvällistä hallintaa. Ongelman ratkaisu piilee nähdäkseni erilaisissa avainrytmeissä ja muissa vakiintuneissa rytmisissä ilmiöissä, jotka paitsi kuuluvat kiinteästi afroamerikkalaisen musiikin rytmiseen perinteeseen, myös toteuttavat itsessään edellä kuvatun kaltaista rytmisen tasapainon ihannetta.

Avainrytmin kriteerit

Tässä tekstissä *avainrytmillä* tarkoitetaan asymmetristä, selkeästi erotettavaa ja tunnistettavaa, yhdestä neljään iskualaa⁶ pitkää sekä vähintään kahdesta ja enintään viidestä ajallisesta tapahtumasta (aksentista) koostuvaa vakiintunutta rytmihahmoa. Rytmihahmo voidaan määritellä musiikin metrisistä ja muista aksenteista jäsentyväksi kokonaisrytmiksi (ks. Oksala 1973, 72). Lisäksi jazzille ominaiseksi avainrytmiksi määriteltävän rytmihahmon tulee olla globaali eli sen ilmentymiä tulee voida löytää sekä improvisoiduista sooloista että säestyksistä. Selvennän seuraavassa näitä rajoituksia.

Asymmetrisyys. Jotta rytmihahmo voitaisiin käsittää jazzestetiikan mukaisesti tasapainoiseksi, tulee sen sisältää sekä yksi tai useampi metrisen pulssin kanssa risteävä, jännitteellinen tapahtuma että yksi tai useampi metrisen pulssin kanssa samanaikainen, jännitteetön tapahtuma. Toisin sanoen tällaisen rytmihahmon tulee sisältää sekä rytmistä jännitettä luovia että sitä purkavia ääniä tai säveliä.⁷ Koska jazzmusiikin metrinen rakenne on tyypillisesti divisiivinen⁸ ja siten symmetrisesti pienempiin osiin jakautuva (yleisimmät jazzmusiikissa käytetyt tahti-

lajit ovat 4/4 ja 3/4), rytmisesti tasapainoisen hahmon tai avainrytmin tulee sisältääkseen sekä jännitteellisiä että jännitteettömiä tapahtumia olla asymmetrinen eli tahdin epäsymmetriseen jakoon perustuva. Useat jazzmusiikissa yleiset rytmikuviot ovatkin additiivisesti rakentuneita, toisin sanoen niiden voidaan ajatella koostuvan keskenään erimittaisista "iskuista" tai aikayksiköistä. Tässä ominaisuudessaan jazzrytmiikka heijastaa länsiafrikkalaista musiikkia, jossa rytmisen kudelma luodaan erilaisilla asymmetrisillä kuvioilla tasaisen peruspulssin päälle (Nketia 1974, 129–131; Temperley 2000). Nuottiesimerkissä 4 on kuvattu kolme eri tapaa jakaa 4/4-tahti sekä esimerkkejä jakamisen tuloksena syntyvistä rytmeistä: (a) symmetrinen jako iskualoihin (puolinuotit), iskuihin (neljäsosanuotit) ja iskun alajakoihin (kahdeksasosanuotit), (b) asymmetrinen jako 3+5 (3+3+2) kahdeksasosaan sekä (c) asymmetrisen jako 5+3 (2+3+3) kahdeksasosaan. Kohdan (a) jaosta syntyvät rytmit ovat divisiiivisiä, kun taas kohtien (b) ja (c) rytmit ovat luonteeltaan additiivisia.



Nuottiesimerkki 4. Esimerkkejä 4/4-tahdin (a) symmetrisestä ja (b, c) asymmetrisestä jakamisesta.

Erottavuus ja tunnistettavuus. Paljon siteeratussa tonaalisen musiikin generatiivisessa teoriassaan Fred Lerdahl ja Ray Jackendoff (1983, 36–52) mainitsevat tiettyjä kriteerejä musiikillisten tapahtumien ryhmittymiselle. Seuraavassa on lueteltu rytmihahmojen tunnistamisen kannalta

keskeisimpiä ryhmittymisen sääntöjä yksinkertaistetussa muodossa (suluissa Lerdahlin ja Jackendoffin kirjassaan käyttämä sääntökohta):

1. Vain peräkkäisten tapahtumien eli sävelten, alukkeiden tms. sarja voi muodostaa ryhmän, ja vain peräkkäiset sarjat voivat muodostaa uuden ryhmän (GWFR 1).
2. Ryhmä voi sisältää pienempiä ryhmiä (GWFR 3).
3. Jos ryhmä sisältää osan toisesta ryhmästä, sen tulee sisältää tämä ryhmä kokonaisuudessaan (GWFR 4).
4. Yksi tapahtuma voi harvoin muodostaa omaa ryhmäänsä (GPR 1).
5. Ryhmien rajat sijoittuvat tyypillisesti siihen, missä kahden tapahtuman ajallinen etäisyys on suurempi kuin ympäröivien tapahtumaparien etäisyys (GPR 2).
6. Ympäröivään melodia- tms. tekstuuriin verrattuna suuremmat muutokset rekisterissä, dynamiikassa, artikuloinnissa sekä äänten pituudessa osoittavat yleensä kahden vierekkäisen ryhmän välisen rajan (GPR 3).⁹

Edellä esitetyt kriteerit helpottavat rytmisten hahmojen rajojen määrittämistä. On kuitenkin hyvä huomata, että Lerdahlin ja Jackendoffin teoria on *kuulemisen* teoria; se yrittää selittää, miten kuulija havaitsee metrin ja musiikillisten tapahtumien ryhmittymisen, miten musiikilliset hahmot erottuvat toisistaan. Sen sijaan se ei kerro mitään siitä, mistä nämä hahmot polveutuvat ja mihin musiikilliseen ideaan tai kontekstiin niillä mahdollisesti – tiedostetusti tai tiedostamattomasti – viitataan. Lerdahl ja Jackendoff (1983, 303) esittävät itse tähän liittyvän ydinajatuksen: ”[H]avaitseminen ei ole yksinkertaisesti tuotos siitä, mitä ympäristössä on: havainnoitsija myötävaikuttaa aktiivisesti, tosin yleensä alitajuisesti, sen määräytymiseen, mitä hän havaitsee.”¹⁰ Jotta kuulija voisi havaita millaisiin (tässä tapauksessa rytmis-jännitteellisiin) hahmoihin improvisoiva solisti tai säveltäjä tietoisesti tai alitajuisesti ilmaissunsa perustaa, tulee kuulijan ainakin jossain määrin tuntea havaitsemisen kohteena olevia rytmikuvioita ja pyrkiä myös havaitsemaan niitä: tekijän ja kuulijan kieliopin tulee olla lähellä toisiaan (ks. Lerdahl 1992,

119). Myös epäsymmetrisyys on yksi hahmon erottuvuutta ja tunnistettavuutta helpottava piirre. Asymmetriset rytmihahmot nousevat jazzin tyypillisesti tasaisesta peruspulsista paremmin esiin kuin pulssia toisintavat hahmot; epäsymmetrisyys myös auttaa kuulijaa hahmon alkukohdan ja näin ollen hahmon rajojen tunnistamisessa (ks. Rahn 1996).

Avainrytmin pituus ja sen sisältämien tapahtumien määrä. Kuten edellä kävi ilmi, yksi musiikillinen tapahtuma kuten yksittäinen sävel vain harvoin muodostaa kuulijan havainnossa kokonaisen ryhmän: ryhmittelyssä on kyse juuri siitä, että yksittäiset tapahtumat liittyvät keskenään hieman laajemmiksi kokonaisuuksiksi. Yksi tapahtuma ei voi myöskään sisältää sekä rytmistä jännitettä että sen purkausta, vaan ainoastaan toisen näistä (silloin kun tapahtuma on osa laajempaa kokonaisuutta). Tästä syystä avainrytmiksi luettavassa rytmihahmossa tulee olla vähintään kaksi tapahtumaa. Jos tarkoituksenamme on pyrkiä etsimään kuulijan tunnistamia rytmisiä hahmoja, tulee yksittäiset, mihinkään hahmoon tunnistettavasti kuulumattomat musiikilliset tapahtumat yksinkertaisesti jättää liittämättä mihinkään hahmoon. Näin ollen avainrytmin vähimmäispituus on kaksi tapahtumaa ja yksi iskuala (esim. yksi 2/4- tai 3/4-tahti tai puolet 4/4-tahdistista).

Avainrytmin enimmäispituuden määrittäminen on ongelmallista. On todennäköistä, että kun rytmihahmo saavuttaa kriittisen kestollisen pituuden ja kriittisen määrän tapahtumia, se voidaan tunnistaa ja yksilöidä useammaksi erilliseksi hahmoksi. Ennakko-oletuksena avainrytmin enimmäispituudeksi voidaan määritellä neljä iskualaa (esim. neljä 2/4- tai 3/4-tahtia tai kaksi 4/4-tahtia). Perustelen tätä seuraavasti. Neljä iskualaa (tai [perus]tahtia) on 1700-luvun jälkeisessä länsieurooppalaisessa musiikissa tyypillisin säkeen pituus (Lester 1986, 187–188), mutta myös tyypillinen enimmäismitta afrokariibialaisissa ja länsiafrikkalaisissa musiikeissa käytetyille, *time line*-nimityksellä kutsutuille kertautuville ja musiikillista aikaa jäsentäville rytmikuvioille. Esimerkiksi afrokuubalaisten *clave*-rytmien (ks. Mauleón 1993, 47–48; vrt. luku Improvisaatio afrokuubalaisessa musiikissa) syklit ovat pituudeltaan 16 (4 x 4) pulssia eli 4 x 2 neljäsosanuottia 4/4-tahtilajiin kirjoitettuna; länsiafrikkalaiselle musiikille tyypilliset ns. standardikuviot (Nketia 1974, 131–132; Tozzi 1996, 130–132) puolestaan hahmottu-

vat neljänä 3/8-iskualana 12/8-tahtilajiin kirjoitettaessa. Niin ikään ennakko-oletuksena voidaan määritellä avainrytmin sisältämien tapahtumien enimmäismääräksi viisi tapahtumaa: esimerkiksi afrokuubalaisissa clave-rytmeissä aksenttien määrä on nimenomaan viisi (ks. Mauleón 1993; Tozzi 1996), ja voidaan perustellusti kysyä, lisääkö tätä suurempi tapahtumien määrä juurikaan hahmon tunnistettavuutta.

Vakiintuneisuus ja globaalisuus. Jotta tietyä rytmihahmoa voitaisiin pitää jazzmusiikin fraasien tärkeänä rytmis-jännitteellisenä muodontajana, sen ilmentymiä tulisi löytää useamman kuin yhden merkittävaksi katsottavan jazzmuusikon tuotannosta ja mielellään jopa useammalta jazzmusiikin tyylikaudelta. Rytmihahmo ei myöskään saa olla ominainen vain jollekin tietylle instrumentille tai tulkitsevalle roolille (esim. säestys, melodia). Hahmon vakiintuneisuus osana jazzin kielioppia on edellytys sille, että havaitsijalla on mahdollisuus tunnistaa käytetty hahmo ja yksilöidä se (ks. aiempana ”Erottuvuus ja tunnistettavuus”), puhumattakaan sen mahdollisten variaatioiden ja ajallisten siirtymien havaitsemisesta. Jazzmusiikista voidaan toki löytää muunkinlaisia selkeinä piirtyviä rytmihahmoja kuin edellä mainitut kriteerit täyttäviä avainrytmejä. Nämä ovat kuitenkin useimmiten joko symmetrisiä rakenteeltaan – toisin sanoen tahdin divisiiviseen jakoon perustuvia. Tällöin ne eivät täytä jännitteen muodostamisen ja purkamisen kriteereitä – tai eivät ole globaaleja – eli ne ovat tyypillisiä vain jollekin muusikolle tai tyylikaudelle tai niiden toistuvia ilmentymiä voidaan havaita vain tietyistä musiikillisista osuuksista (esim. vain piano- tai kitarasäestyksestä).

Avainrytmin muodostuminen ja tunnistaminen

Avainrytmien löytäminen improvisoidusta piano- tai kitarasäestyksestä eli komppauksesta tai vaikkapa rumpalin vasemman käden rytmikuvioista on verraten helppoa. Yleensä avainrytmit piirtyvät näkyviin suoraan soitetuista rytmeistä, eikä tulkinnallisia valintoja tarvitse juurikaan tehdä muuten kuin niiden harvojen rytmisten tapahtumien kohdalla, jotka eivät tunnu kuuluvan mihinkään hahmoon. Nuottiesimerkissä 5 on kuvattu swing-tyyliin sijoittuvan pianisti Count Basien (1904–1984) pianokomppausta¹¹ kappaleessa *Splanky*. Esimerkkiin on

Swing ♩ ≈ 122

0' 59"

Nuottiesimerkki 5. Count Basien pianokomppausta. Samaan ryhmään kuuluvat tapahtumat on merkitty hakasin ja ryhmien ulkopuolelle jäävät tapahtumat kysymysmerkein. Kappale: *Splanky* (säv. Neal Hefi), esittänyt Count Basie orkestereineen, taltioitu 21. tai 22.10.1957 (Basie 1994).

merkitty hakasin yksittäisten tapahtumien muodostamat ryhmät, joista osa voidaan tulkita avainrytmeiksi, ja kysymysmerkein ryhmien ulkopuolelle jääviksi tulkitut tapahtumat.

Avainrytmien analysointi improvisoidusta melodialinjasta on mutkikkaampaa. Jotta voitaisiin löytää melodian sisältämä rytmihahmo, tulee ensin määritellä, mitkä melodian sävelistä ovat aksentoituja eli saavat metristä tai subjektiivista painoa kuulijan kokemuksessa. Lester (1986, 18–42) esittää musiikillisten tapahtumien aksentoitumiseen vaikuttaviksi tekijöiksi seuraavia: tapahtumien sijainti suhteessa metriin (*metriset aksentit*); kestoltaan pitkät sävelet (*kestolliset aksentit*); useamman peräkkäisen, samaa säveltasoa edustavan sävelen jälkeiset sävelkorkeuden muutokset (*sävelkorkeuden muutoksen aksentit*); muutokset harmoniassa (*harmoniset aksentit*); muutokset tekstuurissa (*tekstuurilliset aksentit*); melodian kulkusuunnan muutokset (*"kontuurilliset" aksentit*); dynaamiset painotukset (*dynaamiset aksentit*); artikuloidut sävelet legatokuluissa (*artikulaatioaksentit*) sekä kuvioiden tai motiivien alut (*kuvioiden alun aksentit*).

Näiden lisäksi Oksala (1973, 73) esittää, että myös seuraavat tekijät voisivat tuottaa subjektiivista aksentoitumista: tauot (tai vastaavat) tah-tien vahvoilla iskuilla (*nolla-aksentit*); muutokset sointivärisssä (*kolori-set aksentit*); eritasoiset sävelet (*melodiset aksentit*); eri tonaalisia funk-tioita edustavat erikorkuiset sävelet (*tonaaliset aksentit*); eri dissonans-sin tasoja edustavat intervallit tai soinnut (*dissonanttiset aksentit*); teok-sen tekstuurissa tapahtuvat struktuurin muutokset (*struktuuriset aksen-tit*) sekä teoksen normaalin etenemisen keskeytymiset (*temporaaliset aksentit*). Yhteenvetona voidaan todeta, että musiikillisen tapahtuman aksentoitumiseen kuulijan kokemuksessa vaikuttavat tapahtuman kes-to, tapahtuman suhde metriseen rytmiin sekä tapahtuman mukanaan tuoma muutos edeltävään verrattuna.

Improvisoidun jazzmelodian analysointia ajatellen Lesterin ja Oksa-lan mainitsemista ilmiöistä näyttäisivät olevan relevantteja lähinnä:

- *metriset aksentit* (tahtilajin vahvoilta iskuilta alkavat sävelet; myös vahvojen iskujen prolongaatio- ja tauko-tyyppiset synkoopit; ks. edellä jakso ”Synkopointi”),
- *dynaamiset aksentit* (dynaamisesti korostetut sävelet),
- *kestolliset aksentit* (aika-arvoltaan pitemmät sävelet),
- *kuvion alun aksentit* (kuviodien tai motiivien alut),
- *melodiset tai sävelkorkeuden muutoksen aksentit* (eritasoiset sävelet, lähinnä laajemmat intervallihyppy, ja useamman perä-käisen, samaa säveltasoa edustavan sävelen jälkeiset sävelkor-keuden muutokset) sekä
- ”kontuurilliset” aksentit (melodian käännöspisteet).

Kestollisia aksentteja analysoitaessa voidaan todeta sävelen tuotta-man korostuksen määrän olevan yleensä suoraan verrannollinen säve-len pituuteen (suhteessa muihin säveliin) (ks. Oksala 1973, 57). Myös *melodisten fraasien lopetussävelien tuottamat aksentit* tulisi nähdäkseni huomioida. Tauon jälkeisen fraasin aloitussävelen tavoin fraasin lope-tussävelkin (jota seuraa tauko) aiheuttaa muutoksia melodian dynaa-misessa intensiteetissä, siten tuottaen subjektiivista aksentoitumista. Lisäksi Oksalan (1973, 73) mainitsemia *kolorisia aksentteja* (erilaiset

sointivärit) voidaan havaita ja analysoida, mikäli niitä on selvästi käytetty aksentointiin vaikuttavana tehokeinona (esimerkiksi puhaltimien vaihtosormituksilla tms. aikaansaadut sointivärien muutokset).

Melodialinjan tuottamaa rytmihahmoa analysoidessa ja aksentteja arvotettaessa (*melodiset* tai *sävelkorkeuden muutoksen aksentit*) on huomattava, että melodian ylöspäiset käännöspisteet mahdollisesti korostuvat voimakkaammin kuin alaspäiset (Lester 1986, 33; Huron & Royal 1996, 493). Huron ja Royal toteavat lisäksi, että laajempia intervallihypyjä (yli kuusi puolisisävelaskelta) seuraa lähes säännönmukaisesti muutos melodian kulkusuunnassa eli laajan hypyn jälkimmäinen sävel on myös melodian käännöspiste. Näin ollen on itse asiassa todennäköistä, että laaja intervallihyppy itsessään ei riitä laukaisemaan aksenttia kuultajan kokemuksessa, vaan sen laukaisisi nimenomaan melodian (ylöspäinen) käännöspiste (Huron & Royal 1996, 510–511). Vaikka Huronin ja Royalin analysoima materiaali koostuukin kansansävelmistä, voidaan olettaa, että sama periaate on sovellettavissa yksiaänisten jazzmelodioidenkin analysointiin.

Osa musiikinteoreetikoiden mainitsemista aksenttityypeistä ei kuitenkaan sovellu hyvin jazzmusiikin kuvaamiseen. Jos analysoitava improvisaatio on yksiaänistä, ei *dissonanttisia*, *harmonisia*, *struktuurisia* tai *tekstuurisia aksentteja* esiinny, tai ainakaan ne eivät ole rytmihahmon havaitsemisen kannalta merkityksellisiä. Myöskään *temporaalisia aksentteja* ei juurikaan löydy tyypillisesti vakaassa perussykkeessä etenevästä jazzmusiikista. *Tonaalisen aksentin* käsite olisi puolestaan jazzmusiikin kohdalla hivenen vaikeasti määriteltävissä, koska jazzmusiikki – ehkä varhaisimpia tyylejä lukuun ottamatta – on lähes aina lähtökohtaisesti dissonoivaa. Toisin sanoen, koska käytetyt soinnut ovat usein jonkin dissonanssin eli harmonisen jännitteen sisältäviä neli- tai sitä laajempia sointuja, eivät melodialinjassa mahdollisesti esiintyvät dissonoivat sävellet tuota yhtä suurta painollisuuden vaikutelmaa kuin esimerkiksi kolmisointuharmoniaan perustuvassa musiikissa. Oksalan kuvaama *nolla-aksentti* on niin ikään hankala käsite jazzissa ja muissa musiikkityyleissä, joiden olennaisena tyylikeinona on runsas synkopoinnin käyttö: on oletettavaa, että esimerkiksi muuten pelkistä kahdeksasosanuoteista koostuvassa melodiakulussa tahdin pääiskulla sijaitseva kahdeksasosatau-

ko aiheuttaa välittömästi taukoa edeltävän nuotin aksentoitumisen eikä suinkaan itse tauon aksentoitumista. Tämä johtuu siitä, että taukoa edeltävä kahdeksasosanuotti on itse asiassa nuottia seuraavan vahvan iskun ennakkosku eli tässä tapauksessa pääiskun synkooppi, ja tällöin se ”lainaa” pääiskun tuottaman metrisen aksentin (ks. Temperley 2000, 82–83).

Kun olemme näin saaneet käsityksen jazzmusiikin kannalta tärkeistä melodioiden aksentoitumisen kriteereistä, voimme käyttää tätä informaatiota keskeisten rytmihahmojen etsimiseen improvisoiduista jazzmelodioista. Nuottiesimerkissä 6 on kuvattu improvisoitua melodialinjaa ja siitä metrisen iskutuksen ja melodian sisältämien aksenttien perusteella redusoitu rytmihahmo. Rytmihahmon alle merkityt numerot viittaavat aksentin tuottavaan kriteeriin:

1. fraasin aloitussävel,
2. tahdin pääisku tai sen synkooppi,
3. tahdin sivuisku tai sen synkooppi,
4. pitempi sävel,
5. yläpuolinen käännöspiste,
6. dynaamisesti painotettu sävel,
7. fraasin lopetussävel.

Bebop ♩ = 168
0' 52"

1 2 5 3,4 5,6 2 3,4,5 2 5,6 3 2,7

1,3 5,6 2 4,5,6 2,4,7

Nuottiesimerkki 6. Thelonious Monkin pianoimprovisointia ja siitä johdettu rytmihahmo. Rytmihahmon alle merkityt numerot viittaavat aksentin tuottavaan kriteeriin (ks. teksti). Kappale: *Straight, No Chaser* (säv. Monk), taltioitu 23.7.1951 (Monk 1989).

Rytmihahmon analysoinnin jälkeen sitä voidaan verrata tunnetuihin avainrytmeihin ja näin löytää tulkinnan ja sen sisältämän synkopoinnin taustalla piileviä säännönmukaisuuksia. Tämä on analyysin subjektiivisin vaihe. Esimerkiksi Count Basien pianosäestyksestä (Nuottiesimerkki 5) voidaan löytää lukuisia *charleston*-pohjaisia rytmejä (ks. seuraava jakso) tahdeista 2–3, 4–5, 6, 8–9, 10–11, 12, 18–19 ja 20, kun taas tahtien 14–15 rytmi ei ole riittävän vakiintunut, jotta sitä voitaisiin pitää avainrytminä, vaikka kyseessä onkin kieltämättä Basiele sangen tunnusomainen kuvio. Tahti 22 ei puolestaan sisällä lainkaan synkopointia, joten kyseessä ei voi olla tässä tekstissä tarkoitettu avainrytmi.

Monkin pianosoolosta voidaan löytää niin sanottuun *brasilialaiseen* 2–3-*clave* -rytmiin viittaava hahmo tahdeista 1–2 sekä yhdellä 1/8-nuotilla myöhäisemmäksi siirretty *tresillo*-rytmijako tahdissa 3 (ks. avainrytmien määrittelyt seuraavassa jaksossa, vrt. myös luku Improvisaatio afrokuubalaisessa musiikissa). Yhdessä nämä kaksi avainrytmiä muodostavat lisäksi 3/8-polymetrin (ks. esim. Waters 1996, 29) alkaen ensimmäisen tahdin 2. iskulta ja päättyen kolmannen tahdin viimeiselle kahdeksasosanuotille. Seuraavissa jaksoissa on kuvattu tarkemmin edellä mainittuja ja muita vakiintuneesti jazzmusiikissa esiintyviä avainrytmejä sekä havainnollistettu seikkaperäisemmin rytmihahmon ja avainrytmien vertailemisen prosessia.

Avainrytmit

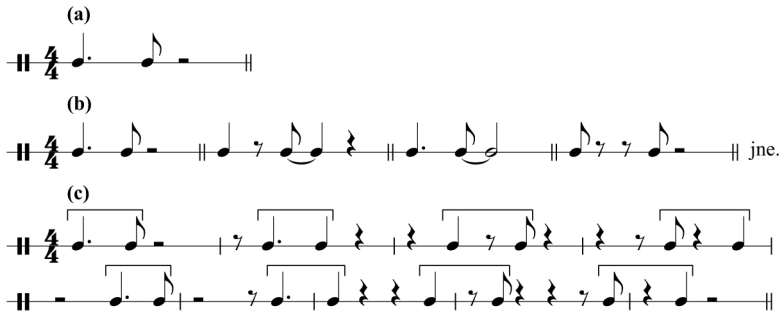
Jaottelen seuraavassa jazzmusiikin avainrytmit seuraaviin ryhmiin, joiden nimitysten kautta jo voidaan nähdä jotain niiden kulttuurisista taustoista:

1. charleston
2. tresillo ja cinquillo
3. kuubalaiset clave-rytmit
4. brasilialainen clave ja secondary rag.

Charleston-rytmiä voidaan löytää kaikesta jazzmusiikista, aina varhaisimmista tyyleistä moderneimpiin. Näin ollen sen voidaan katsoa olevan jazzin keskeisin avainrytmi. Ragtime- ja varhaisen jazzin kausilla suosittu tanssin mukaan nimetty charleston-rytmi koostuu kahdesta aksentista tai äänestä, jotka ovat kolmen pulssin alajaon päässä toisistaan (ks. Morrison 1999, 14–15; Washburne 1997, 71). Tahdin 1. iskulta alkava charleston on kuvattu Nuottiesimerkissä 7a. Vertaa charleston-rytmiä myös Nuottiesimerkissä 4b kuvattuihin 4/4-tahdin epäsymmetrisestä jakamisesta saatuihin rytmeihin.

Charleston-rytmissä, kuten muissakin myöhemmin esittelemissäni avainrytmeissä, olennaisinta ovat äänten alukkeet: itse aika-arvot saatavat vaihdella (Nuottiesimerkki 7b). Charleston voi myös alkaa mistä kohtaa tahtia hyvänsä eli siirtyä temporaalisesti, ja se voi myös ylittää tahtiviivan (Nuottiesimerkki 7c). Riippumatta siitä, mistä kohtaa tahtia charleston-rytmi alkaa, sen äänistä toinen on aina rytmisesti jännitteinen, metristä rytmiä synkopoiva ja toinen jännitteetön, metriselle iskulle sijoittuva. Charleston onkin yksinkertaisin mahdollinen avainrytmi, joka olemuksessaan ilmentää sekä rytmistä jännitettä että sen purkausta.

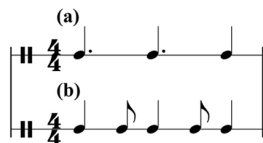
Tresillo (suom. ”trioli” tai ”kolmijako”) muodostuu ikään kuin kahdesta toisiinsa limittyvästä charleston-solusta, joista jälkimmäinen alkaa ensimmäisen toiselta aksentilta (ks. Washburne 1997, 60; Mauleón



Nuottiesimerkki 7. Charleston-rytmejä. (a) Tahdin 1. iskulta alkava charleston, (b) Charleston-rytmi erilaisin aika-arvoin merkittynä, (c) Charleston-rytmin ajallinen siirtyminen. Charleston-kuviot on osoitettu hakasin.

1993, 51). Tresillo-rytmiä kutsutaan aika-arvojen suhdelukujen mukaisesti yleisesti myös nimellä ”3+3+2” (ks. esim. Rahn 1996; Schuller 1968, 19–24¹²). Tätä kuviota kuullaan charlestonin tavoin yleisesti lähes kaikessa afroamerikkalaisessa musiikissa.

Cinquillo (suom. ”kvintoli” tai ”viisijako”) on hyvin läheistä sukua tresillolle. Cinquillo saadaan korvaamalla tresillon pisteelliset aika-arvot nuottipareilla, joiden kestojen suhdeluku on 2:1 – toisin sanoen cinquillo-rytmin aika-arvojen kestolliset suhteet ovat 2+1+2+1+2 (ks. Washburne 1997, 60; Mauleón 1993, 51). Cinquillo-pohjaista rytmiikkaa on käytetty paljon varsinkin varhaisessa jazzmusiikissa (ks. Schuller 1968, 24). Nuottiesimerkissä 8 on kuvattu tresillo- ja cinquillo-rytmit allekkain; rytmien väliset yhtäläisyydet ovat selvästi havaittavissa.

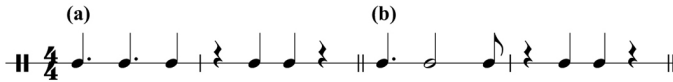


Nuottiesimerkki 8. (a) Tresillo- ja (b) cinquillo-rytmit.

Tresillo ja cinquillo pohjautuvat kahdeksan pulssin mittaisiin, Saharan eteläpuolisen Afrikan musiikeissa yleisiin aikajanoihin. Onkin todennäköistä, että sekä charleston- että jäljempänä kuvatut clave-rytmit perustuvat osin juuri tresillo- ja cinquillo-kuvioihin. Charlestonin tavoin myös tresillo ja cinquillo voivat siirtyä ajallisesti eli alkaa muultakin tahtiosalta kuin pääiskulta. (Floyd 1999, 7–10.) Tahdin 2. kahdeksasosalta alkavat tresillo- ja cinquillo-pohjaiset kuviot lienevät näistä siirtymistä yleisimpiä (ks. Nuottiesimerkin 6 kolmas tahti). Tresillo- ja cinquillo-rytmien yleisyys jazz- ja muussa afroamerikkalaisessa musiikissa lienee perua afrikkalaisen Karibian ja New Orleansin alueella 1800-luvulla yleisesti harjoitetuista kehätansseista, joita olivat muun muassa *calenda* ja *bamboula* (ks. Floyd 1999, 5; Stearns 1956, 51), ja myöhemmin kuubalaisista *contradanza*- ja *danzón*-musiikkityyleistä (ks. Carpentier

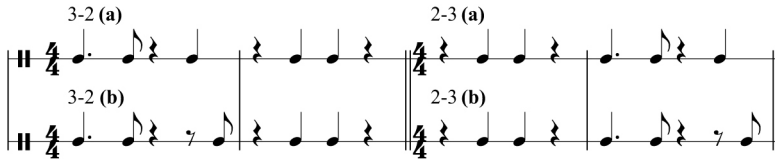
2001, 142–152; Mauleón 1993, 51; vrt. luku Improvisaatio afrokuubalaisessa musiikissa). Vertaa tresillo- ja cinquillo-rytmejä myös Nuottiesimerkissä 4b kuvattuihin 4/4-tahdin epäsymmetrisestä jakamisesta saatuihin rytmeihin.

Clave-rytmit ovat afrokuubalaisen rytmiikan kivijalka (lisää näistä rytmeistä luvussa Improvisaatio afrokuubalaisessa musiikissa). Kuubalaisista *clave*-rytmeistä yleisin on *son clave*, joka on kuvattu Nuottiesimerkissä 9a (Mauleón 1993, 47–51; ks. myös Washburne 1997, 60; Tozzi 1996, 133). *Rumba clave* (Nuottiesimerkki 9b) muistuttaa hyvin suuresti *son clave*-kuviota. Se poikkeaa siitä vain toisen puoliskonsa viimeisen aksentin osalta, joka rumba clavessa sijoittuu tahdin viimeiselle alajaolle (ks. Mauleón 1993, 52; Tozzi 1996, 133). Mauleón (1993, 50) esittää, että *clave*-rytmit ovat kehittyneet Kuubassa nykyiseen muotoonsa länsiafrikkalaisissa maallisissa ja rituaalimusiikeissa käytetystä niin sanotusta standardikuvioista (ks. Tozzi 1996, 132) yksinkertaistamalla sitä ja tulkitsemalla jäljelle jäänyt rytmi tasajakoisesti.



Nuottiesimerkki 9. (a) Son clave- ja (b) rumba clave -rytmit.

Koska *clave*-rytmit muodostuvat kahdesta puoliskosta ollen käytetystä tahtiosoituksesta riippuen joko kahden tahdin tai kahden iskualan mittaisia, ne voidaan ”kääntää ympäri”. Tällä tarkoitetaan sitä, kumpi claven kahdesta tahdistä tai iskualasta sijoittuu muodon parittomalle, rytmisesti vahvemmalle tahdille. Esimerkissä 10 kuvattujen *clave*-rytmien sanotaan olevan suunnaltaan ”3–2”, koska se claven puolisko, jossa on kolme ääntä, sijoittuu vahvemmalle eli parittomalle (ensimmäiselle) tahdille ja se puolisko, jossa on kaksi ääntä, sijoittuu parilliselle (toiselle) tahdille. (Mauleón 1993, 48; ks. myös Tozzi 1996, 133). Esimerkissä 10 on kuvattu (a) *son clave* ja (b) *rumba clave* sekä 3–2- että 2–3-suunnaisina. Koska *clave*-rytmit muodostavat selvärajaisia ja erittäin tunnis-



Nuottiesimerkki 10. 3-2- ja 2-3-suuntaiset (a) son clave- ja (b) rumba clave -rytmit.

tettavia kahden tahdin mittaisia syklejä, niistä harvoin tapaa ajallisesti siirtyneitä versioita.

Son- ja rumba clave -kuvioden ”3-puoliskon” sanotaan olevan vahva, ”2-puoliskon” heikko. Vahva puolisko on rytmisesti jännitteellinen (synkopoiva), heikko puolisko jännitettä purkava. (Mauleón 1993, 51.) Näin clave-rytmit – kuten aiemmin esitelty charleston-, tresillo- ja cinquillo-kuviotkin – toteuttavat tasapainoisen rytmisen jännitteen sekä vuorottelevan synkopoinnin ja iskullisuuden ihanteita.

Brasilialainen clave, josta käytetään usein myös nimitystä *bossa clave*, on kuubalaisten clave-kuvioden tapaan kaksiosainen. Näin ollen sekin voidaan ”kääntää” (Mauleón 1993, 57). Nuottiesimerkissä 12 on kuvattu sekä 3-2- että 2-3-suuntaiset brasilialaiset clave-rytmit.



Nuottiesimerkki 11. 3-2- ja 2-3-suuntainen brasilialainen clave.

Brasilialainen clave eroaa son clavesta vain ”2-puoliskonsa” jälkimmäisen iskun osalta, joka on son clavesta poiketen synkopoiva. 2-3-suuntainen brasilialainen clave muodostaa itse asiassa ensimmäisen tahdin toiselta iskulta alkavan 3/8-polymetrisen kuvion; tämä on kuvattu Nuottiesimerkissä 12. Brasilialainen clave muistuttaa tämän polymetrisen luonteensa vuoksi hyvin paljon seuraavaksi esiteltäviä *secondary rag* -kuvioita.

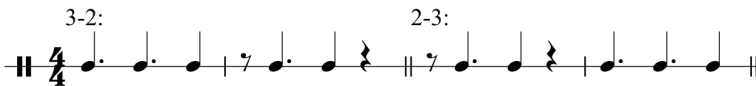


Nuottiesimerkki 12. 2–3-suuntaisen brasilialaisen claven muodostama 3/8-polymetri.

Clave-rytmien ilmentymät jazzmelodioissa ovat tulosta afrokaribia-laisen, varsinkin afrokuubalaisen musiikin vuosisataisesta vaikutukses-ta jazziin ja sen edeltäjämusiikkeihin (ks. esim. Roberts 1998; 1999a; 1999b; Stewart 1999; Washburne 1997; Gushee 1994; Fiehrer 1991; Borneman 1969).

Secondary rag. Stearns (1956, 142), Rattenbury (1990, 60–61) ja Kernfeld (1995, 31–32) käyttävät termiä *secondary ragtime* kuvaamaan ragtime- ja jazzmusiikissa yleistä määramittaista 3/8-polymetriä. Raken-teellisessä mielessä kyseessä on oikeastaan sama rytmikuvio kuin brasi-lialaisessa clavessa – sillä erotuksella, että peräkkäisistä kolmen kahdek-sasosan välein toistuvista aksenteista koostuva kuvio alkaa eri kohdasta 4/4-tahtia. Tämä 3/8-polymetri löytyy rytmihahmona useasta jazzmelo-diasta, joissa se muodostaa usein kahden tahdin mittaisia kuvioita. Clave-kuvioiden tapaan tästä kahden tahdin mittaisesta kuviosta voidaan löytää myös käännetty muoto (Laukkanen 2005). 3–2- ja 2–3-suuntai-set secondary rag -avainrytmit on kuvattu Nuottiesimerkissä 13.

Tämänhetkisen tiedon perusteella on vaikeaa sanoa, mistä secondary rag -kuviot ovat jazzilmaisuuksiin tulleet. Rattenbury (1990, 60) otaksuu jazzia edeltäneen banjo- ja rumpumusiikin olleen merkittävässä roolissa näiden rytmien vakiintumisessa osaksi afroamerikkalaista musiikkipe-rinnettä. Joko rytmit ovat syntyneet pyrkimyksestä soveltaa länsiafrik-kalaisperäistä polymetriikkaa ragtime- ja myöhemmin jazzmusiikkiin tai sitten ne ovat afrokuubalaisten clave-kuvioiden muunnoksia – poik-



Nuottiesimerkki 13. 3–2- ja 2–3-suuntainen secondary rag -rytmi.

keavathan ne son clave -rytmistä vain yhden iskun osalta. Jälkimmäistä näkökantaa vahvistaa secondary rag -rytmien esiintyminen yleisesti nimenomaan kahden tahdin mittaisina, kääntyvinä kuvioina.

Clave-kuvioiden ja jazzin melodiarytmin suhde

Jazzmelodian taustalla mahdollisesti vaikuttavien clave-rytmien tunnistamisen edellytyksenä on ymmärrys niiden vaikutuksesta melodian rytmisiin jännitteisiin. Afrokuubalaisessa musiikkiperinteessä clave-kuvion ja melodian rytmikalla on aivan erityinen suhde; melodia voi ilmentää clavea joko suoraan tai epäsuoremmin (ks. Mauleón 1993, 159). Sama pätee jazziin: joistain melodioista rytmikan perustana olevat clave-kuviot on helppo havaita, toisista niiden läsnäolo puolestaan ilmenee aivan tietynlaisista synkopoinnin tavoista. Ensiksi mainituista Nuottiesimerkissä 14 kuvattu melodia piirtää perustanaan olevan 2–3-suuntaisen son claven selvästi esiin.



Nuottiesimerkki 14. Clave-rytmin 2–3-suuntaa ilmentävä melodia. Clave-rytmi on osoitettu hakasin. Kappale: *Broadway Blues* (säv. Ornette Coleman), tahdit 1–4; taltiointi 29.4. tai 7.5.1968 (Coleman 1990).

Kaikki melodiat eivät ilmennä claven suuntaa tai olemassaoloa yhtä selkeästi. Afrokuubalaisen musiikin yhteydessä Mauleón (1993, 160) toteaa: ”Hienovaraiset korostukset ja kuviot – joista monet ovat yksinkertaisesti osa kyseessä olevan musiikin tyylillistä kehityskaarta (ja joita ei voida yksityiskohtaisesti selittää) – osoittavat tai viittaavat yhteen tiettyyn *claven* suuntaan.”¹³ Vastaava ilmiö voidaan tavoittaa myös jazzmusiikin melodiikassa, kuten Wayne Shorterin kappaleessa *E.S.P.* (Nuottiesimerkki 15). Tässä melodiassa sivuiskujen synkoopit parittomilla

John Coltranen kappaleessa *Mr. P.C.* (Nuottiesimerkki 16) claven suunta voidaan päätellä siitä, miten synkopoimattomat (parittomat) ja synkopointia sisältävät (parilliset) tahdit vuorottelevat. Parillisissa tahdeissa artikuloitunut toisen iskun jälkimmäiset kahdeksasosat (tahdeissa 2, 6 ja 10) sekä tahtien 4, 8 ja 12 pääiskuja voimakkaasti synkopoivat sävelet vahvistavat claven suunnaksi 2–3.

Jotta claven suunta pystyttäisiin päättelemään sitä epäsuoremmin ilmentävistä melodioista, tulee kyetä tunnistamaan yhteydet clave-rytmin elementtien ja niitä vastaavien tai niihin tyylinmukaisessa suhteessa olevien melodisten ilmiöiden välillä. Seuraavassa tärkeimpiä ”sääntöjä”:

1. Melodiassa esiin tuotu tahdin metrinen 2. ja/tai 3. isku viittaa claven 2-puoliskoon.
2. Melodiassa 1/8-aika-arvolla synkopoitu tahdin 3. isku viittaa claven 3-puoliskoon.
3. Melodiassa 1/4-aika-arvolla synkopoitu pääisku vastaa (son) claven 3-puoliskon viimeistä lyöntiä.
4. Melodiassa 1/8-aika-arvolla synkopoitu pääisku ilmaisee, että seuraavaksi on alkamassa claven 3-puolisko.
5. Melodiassa esiin tuotu tahdin (synkopoimaton) pääisku viittaa claven 2-puoliskoon, jos saman tahdin 2. ja/tai 3. isku on myös selkeästi artikuloitu. (Laukkanen 2005, 40; ks. myös Tozzi 1999, 155; Washburne 1997, 66–67.)

Edellä iskutus ja aika-arvot viittaavat 4/4-tahtilajiin. Tätä säännöstä voidaan soveltaa myös mahdollisen clave-rytmin suunnan päättelemisessä jazzmelodiasta (Laukkanen 2005).

Esimerkkejä improvisoidusta jazzmelodiasta hahmottuvista avainrytmeistä

Charleston ja tresillo. Nuottiesimerkissä 5 Count Basien pianosäestyksestä voitiin havaita lukuisia charleston-rytmejä. Thelonious Monkin pianoimprovisaation tahdissa 3 (Nuottiesimerkki 6) voidaan lisäksi havaita tahdin toiselta kahdeksasosalta alkava tresillo-rytmi. Nuottiesi-

New Orleans Style, Half-Time Feel

$\text{♩} = 96$

The first system of notation includes a melody line with a key signature of two flats and a 4/4 time signature. It features a half-time feel with a tempo of 96 beats per minute. The rhythmic pattern is shown as a series of eighth and sixteenth notes. The key rhythms are labeled 'charleston' and 'vib.'. The second system of notation continues the melody and rhythmic patterns, with labels for 'mel.', 'hahmo', and 'avainr.'. It includes a key signature change to one flat and a 4/4 time signature. The rhythmic pattern is labeled 'tresillo' and 'charleston'. The key rhythms are labeled 'tresillo' and 'charleston'.

Nuottiesimerkki 17. Louis Armstrongin trumpetti-improvisointia, siitä redusoitua rytmihahmo ja rytmihahmosta johdettuja avainrytmejä. Kappale: *Struttin' with Some Barbeque* (säv. Armstrong), taltioitu 9.8.1927 (Armstrong 2000).

merkissä 17 nähdään puolestaan alkutahdit Louis Armstrongin (1901–1971) soolosta kappaleeseen *Struttin' with Some Barbeque*. Improvisoidusta melodiasta johdettu rytmihahmo on merkitty keskimmaiselle viivastolle ja tämän alle rytmihahmosta vertailemalla saatu avainrytmi. Melodialinjassa voidaan selvästi havaita toistuvia tahdin toiselta iskulta alkavia charleston-rytmejä tahdeissa 1–3 sekä tahdin toiselta kahdeksasosalta alkava charleston tahdissa 6. Kaksi niin ikään tahdin 2. kahdeksasosalta alkavaa tresillo-kuviota kuullaan tahdeissa 5 ja 7.

Son clave ja rumba clave. Ornette Colemanin (s. 1930) soolo New Orleans -henkiseen sävellykseen *Una Muy Bonita* sisältää runsaasti clave-pohjaisia rytmejä. Esimerkkiin 18 on kuvattu soolon tahdit 9–16. Tahdit 9–10 näyttäisivät viittaavan 2–3-suuntaiseen rumba-claveen, ja tahdistä 11 alkaa kuusi tahtia kestävä samansuuntainen son clave -jakso, jonka viimeinen kaksitahtinen sykli erottuu selvästi melodian aksentoinnin tuloksena. Rytmihahmon ja avainrytmien väliin piirretyt nuolet viittaavat pääiskun synkoopin osoittamaan clave-rytmien 3-tahtiin (ks. edellä kohta ”Clave-kuvioiden ja jazzin melodiarytmien suhde”).

Broken Swing
 ♩ = 214 Freely in the key of D^b Maj

The score for 'Broken Swing' is in 4/4 time and the key of D^b Major. It consists of two systems. The first system shows measures 9 to 12. The 'Melodia' staff has a melody starting on a whole rest, followed by eighth and quarter notes. The 'Rytminen hahmo' (rhythmic pattern) staff shows a sequence of eighth and quarter notes. The 'Avainrytmit' (key rhythms) staff features a 'rumba clave 2-3' pattern. The second system shows measures 13 to 16. The 'mel.' staff continues the melody. The 'hahmo' staff shows a 'son clave 2-3' pattern. The 'avainr.' staff continues the key rhythms.

Nuottiesimerkki 18. Ote Ornette Colemanin improvisoidusta alttosaksofonisoolosta, siitä redusoitu rytmihahmo ja rytmihahmosta johdettuja avainrytmejä. Kappale: *Una Muy Bonita* (säv. Coleman), taltioitu 8.10.1959 (Coleman 1992).

The score for 'Una Muy Bonita' is in 4/4 time and the key of D^b Major. It consists of two systems. The first system shows measures 13 to 14. The 'Melodia' staff has a melody with a B^b chord above measure 13 and an E^b7 chord above measure 14. The 'Rytminen hahmo' staff shows a 'brasiliaalainen clave 2-3' pattern. The 'Avainrytmit' staff continues the key rhythms. The second system shows measures 15 to 17. The 'mel.' staff continues the melody with B^b and B^b7 chords above measures 15 and 16, and an E^b7 chord above measure 17. The 'hahmo' staff shows a 'secondary rag 2-3' pattern. The 'avainr.' staff continues the key rhythms with a 'charleston' pattern.

Nuottiesimerkki 19. Thelonious Monkin pianoimprovisointia, siitä redusoitu rytmihahmo ja rytmihahmosta johdettuja avainrytmejä. Kappale: *Straight, No Chaser* (säv. Monk), taltioitu 23.7.1951 (Monk 1989).

Brasilialainen clave ja secondary rag. Esimerkissä 7 esitellyn Thelonious Monkin pianosoolon (*Straight, No Chaser*) toisen soolochoruksen alkupuolelta voidaan hahmottaa brasilialainen clave -rytmi tahdeissa 13–14 sekä secondary rag -rytmi tahdeissa 15–16, molemmat 2–3-suuntaisina (ks. Nuottiesimerkki 19). Lisäksi nämä muodostavat keskenään tahdin 13 toiselta neljäsosalta alkavan 3/8-polymetrisen sekvenssin. Melodiafraasi päättyy tahdin 17 toiselta kahdeksasosalta alkavaan charleston-rytmiin.

On syytä huomata, että kaikkien edellä esiteltyjen avainrytmien voidaan nähdä sisältävän yhden tai useampia peräkkäisiä tai sisäkkäisiä charleston-rytmejä. Jotta improvisoinnissa mahdollisesti ajatellut laajemmat rytmiset syklit tulisivat näkyviin, on syytä pyrkiä havaitsemaan pitempiä avainrytmejä aina kun se on mahdollista, eikä tyytyä analysoimaan esityksestä pelkkiä charleston-kuvioita.

Lopuksi

Vaikka tässä lyhyehkössä tekstissä esitelty musiikkiesimerkkien määrä onkin sängen rajattu, aiemmassa tutkimuksessa (Washburne 1997; Laukkanen 2005) on voitu osoittaa jazzimprovisoinnin rytmis-jännitteellisen tasapainon taustalta usein löytyvän merkkejä erilaisten vakiintuneiden avainrytmien käytöstä. Jotkut näistä rytmeistä voidaan jäljittää suoraan länsiafrikkalaisiin esikuvuihinsa, toiset taas ovat oletettavasti saavuttaneet nykyiset muotonsa latinalaisen Amerikan alueella, etenkin Kuubassa. Koska tällaisten avainrytmien ilmentymiä voidaan havaita jo aivan varhaisimmastakin jazzista ja myös sitä edeltäneistä musiikeista, on tämä selvä osoitus jazzin synnylle merkittävimmän kaupungin, New Orleansin, musiikkikulttuurin afrikkalais-latinalaisista juurista. Tämä myös vahvistaa uudempaa paradigmaa 1900-lukua edeltävän New Orleansin historiasta kulttuurisesti karibialaisena kaupunkina sekä alleviivaa ensimmäisen merkittävän jazzsäveltäjän Ferdinand ”Jelly Roll” Mortonin (1885–1941) kuuluisaa tokaisua latinalaisten rytmien merkityksestä jazzmusiikin svengille: ”Jos ei onnistu löytämään tapaa laittaa espanjalaista sävystä näihin kappaleisiin, ei tule koskaan saamaan

oikeata makuyhdistelmää, kuten sitä kutsun, jazzmusiikkiin.” (Morton 2006.)¹⁴

Puheena olevien avainrytmien ilmeneminen improvisoiduissa jazz-melodioissa ei kuitenkaan tarkoita, että niiden käyttö olisi välttämättä tietoista. Vaikka latinalaisamerikkalaista ja varsinkin kuubalais-ta musiikkia on hyökynyt Yhdysvaltoihin monenakin eri aaltona aina 1900-luvun alun tangokuumeesta lähtien, on oletettavaa, että useim-mille jazzsolisteille – varsinkin varhaisemmille – näiden rytmien käyt-tö on ollut ja on yhä tiedostamatonta ja kiinteästi omaan musiikilliseen kulttuuriin liittyvää. Vasta Latin Jazzina tai afrokuubalaisena jazzina tunnetuksi tullut tyyli toi 1940-luvulla jazzmusiikkiin syvempää ”cla-ve-tietoisuutta” (ks. Roberts 1999a; Tozzi 1999). Tällä tarkoitaa clave-ja muiden avainrytmien tiedostettua käyttöä musiikin läpitunkevana tyylikeinona ja eri musiikin rytmisiä tasoja yhteen sitovana elementti-nä sattumanvaraisemman ja lähinnä melodian rytmikkaa paikallisesti määrittävän käytön sijaan. Yhtä kaikki: koska jazzfraasin rytmisen ta-sapainon – tietyn synkopoinnin ja synkopoimattomuuden suhteen – saavuttamista voidaan pitää yhtenä jazz-svengin tai -grooven tärkeänä osatekijänä, on improvisoivalla jazzsolistilla aina mahdollisuus hioa il-maisuaan käyttämällä tässä tekstissä esiteltyjä avainrytmejä tietoisesti improvisoitujen soolojensa rytmisen sommittelun apuna.

Viitteet

¹ *Fraasilla* tarkoitetaan tässä tyypillisesti kahdesta neljään 4/4-tahtia käsittävää sä-keenkaltaista melodista kokonaisuutta, joka esimerkiksi puhallinsoittimilla toteu-tettaisiin yhdellä hengityksellä. Tyypillisesti tällainen fraasi sisältää kadenssinomai-sesti purkautuvia melodisia ja rytmisiä jännitteitä, mutta se ei ole välttämätöntä (vrt. Rothstein 1989).

² ”1. perception of recurring pulses, and subdivision structure to such pulses, 2. perception of a cycle of time, of length 2 or more pulses, enabling identification of cycle locations, and 3. effectiveness in engaging synchronizing body responses (e.g., dance, foot-tapping).” Kaikki lainaukset käänt. J.L., ellei toisin mainita.

³ ”The ideal ‘swing phrase’ includes at least one syncopated note. It seems that the American Negro has found in an alternation of syncopations and notes played on the beat the best expression of his rhythmic genius. By turns the melodic phrase

seems to depend rhythmically on what is being played underneath and to be completely independent of it, and this unending alternation gives rise to a kind of expectation that is one of jazz's subtlest effects. Modern jazzmen frequently pave the way for a strong beat by a series of displaced accents – – But it would be wrong to suppose from this that the feeling of swing rises in proportion to the number of syncopations used. Certain combinations of syncopations are felicitous, and others are not.”

⁴ Tämän ja myöhempien nuottiesimerkkien osalta on huomioitava, että jazzissa vahvalle tahdinosalle (metriselle iskulle) sijoittuvat kahdeksasosanuotit tulkitaan yleensä kestoaltaan pitempinä kuin heikolle tahdinosalle sijoittuvat. Keskitempoisessa swing-tyyppisessä fraseerauksessa metrisesti iskullisten ja iskuttomien kahdeksasosien välinen kestollinen suhde on tyyppillisesti 2:1 (tätä suhdetta kutsutaan usein termillä ”kolmimuunteisuus”). Jazzfraseeraus voi kuitenkin tietyissä tempoissa ja tyylilajeissa olla täysin tasajakoistakin.

⁵ Käyttämäni analyttisen metodin tuloksena heikoille tahdinosille (heikot iskut ja heikot iskujen alajaon osat) sijoittuvat erilaiset korostukset ja aksentit tulkittiin synkooppina, kun taas vahvoille tahdinosille sijoittuvat erilaiset korostukset ja aksentit tulkittiin synkopimattomina. Heikolle iskulle (esim. 4/4-tahtilajin 2. ja 4. isku) sijoittuvan korostuksen havaitseminen synkooppina edellyttää sitä seuraavan vahvan iskun olevan aksentoitumaton. Näin tapahtuu esim. silloin, kun heikolta metriseltä iskulta alkava sävel jatkuu seuraavan vahvan iskun yli tai jos vahvan iskun kohdalla on tauko.

⁶ Iskualalla tarkoitetaan tässä kaksi- tai kolmijakoista perustahtia joko sellaisenaan tai osana yhdistettyä tahtilajia. Esimerkiksi 4/4-tahti sisältää kaksi 2/4-perustahtia eli iskualaa.

⁷ On huomattava, että sekvenssinomaisesti toistettaessa tällaisen rytmihahmon sisältämistä tapahtumista (äänistä) voi muodostua metrisen rytmin kaltaisesti käyttäytyvä konteksti. Tätä kontekstia vasten puolestaan voidaan luoda rytmisiä jännitteitä vaikkapa käyttäen symmetrisiä (divisiivisiä) rytmejä, jotka suhteessa perinteeseen länsimaiseen metriseen rytmiin eivät muuten olisi lainkaan jännitteellisiä.

⁸ Tällä tarkoitetaan tapaa, jolla tahti jakautuu symmetrisesti – kahdella tai kolmella jaollisesti – pienempiin osiin. Esimerkiksi 3/4-tahti jakautuu kolmeen aika-arvoltaan yhtenevään iskuun, joista kukin jakautuu tyyppillisesti kahteen aika-arvoltaan yhtenevään alajakoon (ja nämä edelleen kahteen aika-arvoltaan yhtenevään alajakoon jne.).

⁹ Lerdahlin ja Jackendoffin alkuperäiset sääntökohdat, joihin viitataan:

”GWFR 1 Any contiguous sequence of pitch-events, drum beats, or the like can constitute a group, and only contiguous sequences can constitute a group. – –

GWFR 3 A group may contain smaller groups. – –

GWFR 4 If a group G_1 contains part of a group G_2 , it must contain all of G_2 . – –

GPR 1 Strongly avoid groups containing a single event. – –

GPR 2 (Proximity) Consider a sequence of four notes $n_1 n_2 n_3 n_4$. All else being equal, the transition $n_2 - n_3$ may be heard as a group boundary if

a. (Slur/Rest) the interval of time from the end of n_2 to the beginning of n_3 is greater than that from the end of n_1 to the beginning of n_2 and that from the end of n_3 to the beginning of n_4 , or if

b. (Attack-Point) the interval of time between the attack points of n_2 and n_3 is greater than that between the attack points of n_1 and n_2 and that between the attack points of n_3 and n_4 . – –

GPR 3 (Change) Consider a sequence of four notes $n_1 n_2 n_3 n_4$. All else being equal, the transition $n_2 - n_3$ may be heard as a group boundary if

a. (Register) the transition $n_2 - n_3$ involves a greater intervallic distance than both $n_1 - n_2$ and $n_3 - n_4$, or if

b. (Dynamics) the transition $n_2 - n_3$ involves a change in dynamics and $n_1 - n_2$ and $n_3 - n_4$ do not, or if

c. (Articulation) the transition $n_2 - n_3$ involves a change in articulation and $n_1 - n_2$ and $n_3 - n_4$ do not, or if

d. (Length) n_2 and n_3 are of different lengths and both pairs $n_1 n_2$ and $n_3 n_4$ do not differ in length.

(One might add further cases to deal with such things as change in timbre or instrumentation.)” (Lerdahl & Jackendoff 1983, 37–46.)

¹⁰ “[P]erception is not simply a product of what is in the environment: the viewer plays an active, though normally unconscious, part in determining what he perceives.” (Lerdahl & Jackendoff 1983, 303.)

¹¹ ”Komppaus”; engl. termistä *comping*, jolla tarkoitetaan improvisoitua, säestettävää melodiaa täydentävää (*complementing*) säestystä (*accompaniment*) (ks. Berliner 1994, 315).

¹² Schuller (1968, 19) itse asiassa kutsuu juuri tätä nimenomaista kuviota nimellä *charleston*.

¹³ ”Subtle accents and figures – many [of] which are simply part of the stylistic development of the music (and have no specific explanation) – will indicate or lean toward one *clave* direction.”

¹⁴ ”If one can’t manage a way to put these tinges of Spanish in these tunes, they’ll never be able to get the right season[ing], I may call it, for jazz music.” (Morton 2006: CD nro 6, raita 8, 3’55”.)

Lähteet

Äänitteet

Armstrong, Louis. 2000. *The Complete Hot Five and Hot Seven Recordings*. Sony B00004WK37.

Basie, Count. 1994. *The Complete Atomic Basie*. Roulette 7243 8 28635 2 6. Ilmestyi alun perin 1957.

Coleman, Ornette. 1990. *New York Is Now!* Blue Note CDP 7 84287 2. Ilmestyi alun perin 1968.

– – –. 1992. *Change of the Century*. Atlantic 7567-81341-2. Ilmestyi alun perin 1959.

Coltrane, John. 1990. *Giant Steps*. Atlantic 1311-2. Ilmestyi alun perin 1960.

Davis, Miles. 1998. *E.S.P.* Columbia CK 65683. Ilmestyi alun perin 1965.

Monk, Thelonious. 1989. *Genius of Modern Music. Volume 2*. Blue Note CDP 7 81511 2. Ilmestyi alun perin 1951.

Morton, Jelly Roll. 2006. *The Complete Library of Congress Recordings by Alan Lomax*. Rounder 11661-1898-2.

Internetlähteet

Butterfield, Matthew W. 2006. The Power of Anacrusis: Engendered Feeling in Groove-Based Musics. *Music Theory Online* 12 (4), <http://mto.societymusictheory.org/issues/mto.06.12.4/mto.06.12.4.butterfield.html>. (Sivuilla käyty 24.7.2014.)

Julkaisemattomat lähteet

Laukkanen, Jere. 2005. *Afrikkalais- ja afrokaribialaisperäiset rytmiset avaimet sävelletyissä ja improvisoidussa jazzmelodiassa*. Jazzmusiikin maisterintutkielma, Sibelius-Akatemia, Helsinki.

Morrison, Kenneth John. 1999. *A Polymetric Interpretation of the Swing Impulse: Rhythmic Stratification in Jazz*. Julkaisematon väitöskirja, University of Washington.

Kirjallisuus

- Benadon, Fernando. 2006. Slicing the Beat: Jazz Eighth-Notes as Expressive Microrhythm. *Ethnomusicology* 50 (1): 73–98.
- Berliner, Paul F. 1994. *Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Borneman, Ernest. 1969. Jazz and the Creole Tradition. *Jazzforschung* 1: 99–112.
- Carpentier, Alejo. 2001. *Music in Cuba*. Käänt. Alan West-Durán. Toim. Timothy Brennan. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Fiehrer, Thomas. 1991. From Quadrille to Stomp: The Creole Origins of Jazz. *Popular Music* 10 (1): 21–38.
- Floyd, Samuel A. Jr. 1999. Black Music in the Circum-Caribbean. *American Music* 17 (1): 1–38.
- Friberg, Anders & Sundström, Andreas. 2002. Swing Ratios and Ensemble Timing in Jazz Performance: Evidence for a Common Rhythmic Pattern. *Music Perception* 19 (3): 333–349.
- Gushee, Lawrence. 1994. The Nineteenth-Century Origins of Jazz. *Black Music Research Journal* 14 (1): 1–24.
- Hodeir, André. 1956. *Jazz: Its Evolution and Essence*. Käänt. David Noakes. New York: Grove Press. Ilmestyi alun perin 1954.
- Huron, David & Royal, Matthew. 1996. What is Melodic Accent? Converging Evidence from Musical Practice. *Music Perception* 13 (4): 489–516.
- Keil, Charles. 1966. Motion and Feeling through Music. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 24 (3): 337–349.
- – –. 1995. The Theory of Participatory Discrepancies: A Progress Report. *Ethnomusicology* 39 (1): 1–19.
- Kernfeld, Barry. 1995. *What to Listen For in Jazz*. New York: Yale University Press.
- – –. 2002. Beat. Teoksessa *The New Grove Dictionary of Jazz* 1, toim. Barry Kernfeld, 167–171. London: Macmillan.
- Lerdahl, Fred. 1992. Cognitive Constraints on Compositional Systems. *Contemporary Music Review* 6 (2): 97–121.
- – – & Jackendoff, Ray. 1983. *A Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge, MA: MIT Press.

- Lester, Joel. 1986. *The Rhythms of Tonal Music*. Carbondale & Edwardsville, IL: Southern Illinois University Press.
- Mauleón, Rebeca. 1993. *Salsa Guidebook for Piano and Ensemble*. Petaluma, CA: Sher Music.
- Narváez, Peter. 1994. The Influences of Hispanic Music Cultures on African-American Blues Musicians. *Black Music Research Journal* 14 (2): 203–224.
- Nketia, J. H. Kwabena. 1974. *The Music of Africa*. New York: Norton.
- Oksala, Yrjö. 1973. *Musiikin perusteet. II osa. Rytmiooppi*. Helsinki: Musiikki Fazer.
- Pressing, Jeff. 2002. Black Atlantic Rhythm: Its Computational and Transcultural Foundations. *Music Perception* 19 (3): 285–310.
- Prögler, J. A. 1995. Searching for Swing: Participatory Discrepancies in the Jazz Rhythm Section. *Ethnomusicology* 39 (1): 21–54.
- Rahn, Jay. 1996. Turning the Analysis Around: Africa-derived Rhythms and Europe-derived Music Theory. *Black Music Research Journal* 16 (1): 71–89.
- Rattenbury, Ken. 1990. *Duke Ellington, Jazz Composer*. New Haven, CT: Yale University Press.
- Roberts, John Storm. 1998. *Black Music of Two Worlds: African, Caribbean, Latin, and African-American Traditions*. 2. painos. New York: Schirmer. Ilmestyi alun perin 1972.
- – –. 1999a. *Latin Jazz: The First of the Fusions, 1880s to Today*. New York: Schirmer.
- – –. 1999b. *The Latin Tinge: The Impact of Latin American Music on the United States*. 2. painos. New York: Oxford University Press. Ilmestyi alun perin 1979.
- Rothstein, William. 1989. *Phrase Rhythm in Tonal Music*. New York: Schirmer.
- Schuller, Gunther. 1968. *Early Jazz: Its Roots and Musical Development*. New York: Oxford University Press.
- Stearns, Marshall W. 1956. *The Story of Jazz*. New York: Oxford University Press.
- Stewart, Jack. 1999. Cuban Influences On New Orleans Music. *Jazz Archivist* 13: 14–23.
- Temperley, David. 2000. Meter and Grouping in African Music: A View from Music Theory. *Ethnomusicology* 44 (1): 65–96.
- Tozzi, Wolfgang. 1996. Rhythm Concepts in Afro-Cuban Music. *Jazzforschung/Jazz Research* 28: 121–138.

– – –, 1999. Kubanische Rhythmen im Jazz. *Jazzforschung/Jazz Research* 31: 149–183.

Washburne, Christopher. 1997. The Clave of Jazz: A Caribbean Contribution to the Rhythmic Foundation of an African-American Music. *Black Music Research Journal* 17 (1): 59–80.

Waters, Keith. 1996. Blurring the Barline: Metric Displacement in the Piano Solos of Herbie Hancock. *Annual Review of Jazz Studies* 8: 19–37.

III Mallit ja muuntelu

Näkökulmia liturgiseen improvisaatioon

Kristillisen kirkon messuun eli ehtoollisjumalanpalvelukseen kuuluva liturginen urkujensoitto koostuu sekä urkuimprovisaatioista että muusta jumalanpalvelussoitosta (virsisäestykset, intonaatiot liturgisiin lauluihin, sävelletyt urkukappaleet). Urut soveltuvat liturgiseen improvisaatioon monestakin syystä. Koska jumalanpalveluksen liturgiaan on aina sisältynyt kohtia, joiden tarkkaa kestoa ei voida ennakolta tietää, improvisaatio on säilyttänyt asemansa urkujensoitossa silloinkin, kun se monilta muilta musiikin tekemisen alueilta on hävinnyt. Improvisaatiolla on myös mahdollista rikastuttaa säännöllisesti toistuvia ja samoihin sävelmiin perustuvia messun pysyviä osia eli *proprium*-osia¹ soinnuttamalla niitä eri tavoin. Lisäksi messu tarjoaa paikkoja Raamatun tekstiä kuvailevalle joustavalle spontaanille ilmaisulle, joihin valmiit sävellykset sopivat harvoin yhtä hyvin.

Improvisaatiolla on läheinen suhde säveltämiseen, ja sävellysten taustalta saattaa usein löytää improvisaation. On tunnettu tosiasia, että useimmat länsimaisen taidemusiikin säveltäjät, kuten J. S. Bach, W. A. Mozart, Beethoven, Brahms, Bruckner, ovat olleet jonkin kosketinsoittimen hallitsijoita, koska juuri näillä on mahdollista tuottaa sekä moniäänistä harmoniaa että polyfoniaa.² Improvisaatioon kuuluu rakentamisen, kokoonpanemisen (lat. *componere*) aspekti, ja niinpä se on usein tietyn ennalta valitun materiaalin käsittelyä tiedostetulla tekniikalla siten, että ideat puetaan sävellyksenomaiseen muotoon.

Urkuimprovisaation taide osana urkutaiteen historiaa

Varhaiskeskiajan yksiaänistä kirkkolaulua on totuttu kutsumaan fran-ko-roomalaiseksi tai gregoriaaniseksi kirkkolauluksi paavi Gregorius Suuren (n. 540–604) mukaan, jolla oli mahdollisesti jonkinlainen rooli suullisena perintönä tallentuneiden kirkkolaulujen kokoamisessa erään-laiseksi standardiohjelmistoksi. Viimeistään 600-luvulta alkanut gre-goriaanisen koraalin uudistus pyrki yhtenäistämään Rooman kirkon vaikutuspiirissä käytetyn liturgisen sävelmistön (Taitto 1992). Sen voi-daan katsoa antaneen ensimmäisen herätteen kehitykselle kohti länsi-maisen taidemusiikin nykyistä, sävellyskeskistä musiikkikulttuuria. Koska urut löysivät aikanaan paikkansa etenkin kirkon piirissä, jossa länsimaisen musiikin – aluksi improvisoiden toteutettu – moniäänisyys kehkeytyi, urkutaide saattoi kehittyä ja kukoistaa yhteydessä gregoria-niikkaan, laulettuun moniäänisyyteen ja messuun.

Kirkollisen urkumusiikkikulttuuriin historia alkaa Euroopassa 900-luvulla (Owen & Williams & Bicknell s.a.). Silloin kun siitä pu-hutaan, on kuitenkin muistettava, että kyse on etenkin suurten keskus-paikkojen käytännöistä. Verrattuna tunnettujen urkureiden lukumää-rään muistiinmerkittyjä urkusävellyksiä sisältäviä lähteitä on säilynyt niin keskiajalta kuin renessanssin ajaltakin kaiken kaikkiaan yllättä-vän vähän. Yhtenä syynä tähän lienee se, että urkutaide pohjautui olen-naiselta osaltaan improvisaatioon (Caldwell et al. s.a.). Varhaisin tun-nettu kosketinsoittimia koskeva nuottilähde on ns. Robertsbridgen fragmentti, joka ajoittuu 1300-luvun puolivälin tietämille. Katkelma si-sältää kosketinsoittimille sovitettuja tansseja ja alkuperältään vokaali-sia sävellyksiä rikastettuina diminuutioin, joissa pitkät nuottiarvot ko-ristellaan hajottamalla ne lyhyemmiksi hajasävelkuluiksi tai asteikoiksi. Ensimmäisiin tunnettuihin uruille sävellettyjä teoksia sisältäviin käsi-kirjoituksiin kuuluu Adam Ileborghin tabulatuuri eli sormien sijoitte-lua ohjaava nuottilähde vuodelta 1448. Samalta ajalta on säilynyt myös ensimmäinen urkuimprovisointia ja urkusävellystekniikkaa käsittelevä teos, Conrad Paumannin (n. 1410–1473) *Fundamentum Organisandi* vuodelta 1452. (Caldwell et al. s.a.)

Uskonpuhdistuksen aikana urkurit saivat tehtäväkseen vuorolauluun liittyvien itsenäisten virrensäkeistöjen improvisoinnin. Näistä improvisaatioista kehittyi uusi monimuotoinen sävellystyyppi, urkukoraali, jonka merkitys laajeni vähitellen myös liturgian ulkopuolelle konsertti-ohjelmiin.³ Luterilaisessa kirkossa urkurin tärkeimmäksi tehtäväksi vakiintui 1700-luvun lopulla seurakuntalaulun tukeminen uruilla eli virsisäestys. Vielä barokin aikana improvisointi, säveltäminen ja esittäminen olivat hedelmällisessä vuorovaikutuksessa keskenään. Kuuluista tarina Johann Sebastian Bachin (1685–1750) ja Hampurin Katariinan kirkon urkurin Johann Adam Reinckenin (1623–1722) kohtaamisesta vuonna 1720 kertoo, kuinka Reincken kiinnitti erityisesti huomiota Bachin improvisaatiotaitoon todeten, että ”luuli tämän taidon jo kuolleen, mutta näki sen nyt elävän Bachissa” (Wolff 2000, 302). Bach oli improvisoinut Reinckenille laajan urkukoraalin virrestä *An Wasserflüssen Babylon*.

Improvisaation taide kukoisti 1600-luvulla Keski-Euroopassa niin katolisessa kuin luterilaisessakin kirkossa, mutta ilmeisesti jo 1700-luvun alkupuolella alkoi esiintyä merkkejä sen heikentymisestä. Viimeistään 1700-luvun puolivälissä siihen saakka yleisluokkouteen kuuluneet *ex tempore*-valmiudet, jotka olivat siirtyneet sukupolvelta toiselle mestari–oppipoika-instituution välityksellä, alkoivat nopeasti hiipua. Improvisatorinen luovuus jäi elämään lähinnä säveltäjien, soitinvirtuoosien ja ornamentaalisella tasolla oopperalaulajien keskuudessa. (Ks. esim. Tandberg 2008, 62–64.) Klassismin ja romantiikan aikana improvisaatioperinne eli heikentyneenä Keski-Euroopassa ja kukoisti lähinnä virtuoosikultin saralla. Kuten sanottu, merkittävät säveltäjät olivat tuolloinkin tunnettuja improvisaatioistaan. Esimerkiksi W. A. Mozartin (1756–1791) tiedetään improvisoineen paitsi pianon ääressä, myös uruilla. Mozartin aikana erotettiin toisistaan ”ankara” (saks. *gebunden*) ja vapaa (saks. *frei*) improvisaatiotyyli, jotka molemmat hän hallitsi hyvin. Urkuimprovisaatio liitettiin vielä 1700-luvulla lähinnä ensin mainittuun, jota Mozart kutsui myös ”uruille ominaiseksi” (saks. *orgelmässig*) viitaten barokin aikana käytettyihin polyfonisiin tekniikoihin ja etenkin fuugaan (Komlós 2002).

Barokin ja romantiikan väliin osunut Ranskan vallankumous ei suosinut taiteita, eikä niin ollen myöskään urkuimprovisaatiota. Cemba-loja ja urkuja jopa hävitettiin, ja osa uruista pelastui vain urkureiden rohkean toiminnan ansiosta. On kuitenkin perusteltua esitellä ranskalaista urkukulttuuria hiukan tarkemmin. 1800-luvun alussa Ranskaan kehittyi omintakeinen urkukulttuuri, jonka myötä kirkossa esitettiin aikaisempaa kevyempää musiikkia, sillä kansa halusi kuulla tuttuja teatterisävelmiä sielläkin. Vallankumouksen jälkeinen ranskalainen urkutaide sai vahvan lähtökohdan vasta Pariisissa vaikuttaneiden Alexandre Boëlyn (1785–1858) ja Cesar Franckin (1822–1890) työn myötä. Boëly oli ensimmäisiä ranskalaisurkureita, jotka edistivät maassaan myös saksalaisen barokkiajan keskeisen urkusäveltäjän, J. S. Bachin, urkutuoannon tunnetuksi tekemistä (François-Sappey s.a.). Säveltäjä Franck, jonka esikuviin myös Boëly kuului, toimi Pariisin Sainte Clotilde -basilikan pääurkurina sekä opetti Pariisin konservatoriossa. Hänen kerrotaan opettaneen vielä viimeisinä vuosinaan urkuoppilaitaan kuusi tuntia viikossa, joista viisi käsitteli urkuimprovisaatiota. Franckin opetustyö näyttää tuottaneen hyviä tuloksia: oppilaisiin kuuluivat muun muassa sittemmin säveltäjänä tunnettu Vincent d'Indy (1851–1931) ja Louis Vierne (1870–1937). Vierne on kertonut oman uransa saaneen lähtölaukauksen nimenomaan improvisaatiosta hänen kuullessaan kymmenvuotiaana Franckin soittavan messussa. Alkusoitto ja ehtoollisen aikana soitetut improvisaatiot tekivät Vierneen niin suuren vaikutuksen, että hän sanojensa mukaan ”vapisi kauttaaltaan”, menetti liikkumiskykynsä ja hänet jouduttiin kantamaan kirkosta ulos. (Smith 1999, 10.) Franckin teokset (mm. *Grande pièce symphonique*, Op. 17, 1860/62; *Pièce héroïque*, 1878) loivat pohjaa ranskalaiselle urkusinfoniikalle.

Polyfonia ja moniäänisyys on yleensä rinnastettu ”saksalaiseen kouluun”, ja sen vastapoolina ranskalainen koulu on haluttu nähdä sointia ja harmoniaa painottavana. Koulukuntajako on kuitenkin keinotekoinen, sillä ranskalaiset urkurisäveltäjät ovat hallinneet polyfonisen sävellystaidon siinä missä muutkin. Ranskalaisen urkukoulun vahvuuksia on nimenomaan tradition arvostaminen: kaikki tekeminen lähtee vanhan musiikin tuntemisesta. Vahva koulutus tuottikin jatkossa suuren joukon nimekkäitä urkusäveltäjiä – edellä mainittujen lisäksi heihin kuuluivat

myös Camille Saint-Saëns (1835–1921), Alexandre Guilmant (1837–1911), Charles-Marie Widor (1844–1937), Eugène Gigout (1844–1925), Marcel Dupré (1886–1971), Maurice Duruflé (1902–1986), Olivier Messiaen (1908–1992) ja Jehan Alain (1911–1940). Tänä päivänä urkuimprovisaatio kukoistaa eri puolilla Eurooppaa ja näyttää kokeneen voimakkaan uudelleentulemisen. Vahvimmillaan urkuimprovisaatio on yhä Ranskassa ja erityisesti Pariisissa, jonka kirkkojen suojista löytää tänä päivänäkin merkittäviä urkureita ja improvisoijia. Ranskalainen improvisaatiokulttuuri ei näytä laantumisen merkkejä. Pääinvastoin, messuissa ja konserteissa esitetyjä urkuimprovisaatioita voi päästä kuulemaan niin itse tilanteessa kuin lukuisina tarjolla olevina konserttiäänitteinä ja internetistä löytyvinä videoina. Koulutus on määrätietoista ja vaativaakin. Niinpä esimerkiksi Pariisin konservatoriossa pedagogisiin menetelmiin sisältyy ulkoa soittamista: improvisaatiotunneille vaaditaan valmistamaan ”valmis” sävellys. ”Olipa kyseessä kaanonin, preludin, fuugan tai vastaavan vapaan muodon luominen, tehtävä on opeteltava ulkoa.” (Kalevi Kiviniemi, sit. Tenkanen 1992, 20.)

Sävellystyylit ovat ajan myötä muuttuneet, mutta ranskalaista urkuimprovisaatio- ja sävellyskulttuuria hallitsevat yhä laajat sinfoniset muodot. Kuten barokin ajan saksalaiset urkusävellykset saivat usein lähtökohdan seurakunnan laulettaviksi tarkoitetuista koraalisävelmistä, ammentaa myös ranskalainen katolisen kirkon urkutaide messuissa laulettavasta gregorianiikasta, jonka kanssa se elää yhä rinnakkain monin rikkain tavoin. Gregoriaaniset sävelmät ovat toimineet paitsi sävellysten myös improvisaatioiden lähtökohtina.

Pariisin katedraalien urkumusiikki on pääosin improvisoitua. Messun alku- ja loppusoitot ovat yleensä laajoja. Tekstinlukujen ja kirkon kuorissa esitettävien kuoroteosten välissä on lyhyempiä vastauksia Raamatun tekstiin ja muita mahdollisia musiikillisia kommentteja. Ehtoollisen edellä soitetaan yleensä laajempi *offertoire*, jonka aikana ehtoollisleipä ja -viini tuodaan alttarille ja kerätään kolehti eli uhrilahja. Urkumusiikin harrastajille Pariisin tunnetuimmat kirkot lienevät Sainte Trinité, jossa 1900-luvun merkittävimpiin säveltäjiin kuulunut Olivier Messiaen suoritti elämäntyönsä, sekä Notre Dame, jonka historia ulottuu 1100-luvulle. Notre Damessa työskentelee nykyään neljän pääurku-

rin (ransk. *titulaire*) lisäksi viides urkuri, joka soittaa pienempiä kuoriurkuja ja johtaa kuoron esitykset kirkon edestä. Kuoron ohjelmisto käsittää messusävellyksiä aina 1100-luvulta lähtien oman aikamme sävellyksiin. Messuissa kuoron ja pääurkujen osuudet vuorottelevat. Saman sunnuntain aikana saatetaan Notre Damessa toimittaa jopa seitsemän messua peräkkäin. Kirkon syntyajoilta lähtevä muusikkolista on vaikuttava: Léonin (n. 1135–1201), Pérotin (n. 1160–1205), Renaud de Reims (urkurina 1392–1415), Antoine Brumel (n. 1460–1512) vain muutamia mainitakseni.

Notre Damessa toimi vuosina 1955–1984 myös 1900-luvun kenties kuuluisin urkuimprovisoiija Pierre Cochereau (1924–1984). Haastattelmani konserttiurkuri Kalevi Kiviniemen (s. 1958) sanoin ”Cochereau loi shokeeraavia freskoja, Raamatun tekstien vastineita, soivia kuvia, mutta aina messun ehdolla, rakentamalla jatkumoa, jossa improvisaatioilla on kontakti edeltävään ja seuraavaan osaan messussa”. Kiviniemen mukaan urkuimprovisaatio voi tarjota parhaimmillaan ”uusia visioita, uusia näköaloja” liturgian sisältöön. Näin tapahtui juuri Cochereaun taiteessa. Hän kehitti oman synteettisen tyylinsä, mutta pystyi improvisoimaan myös keskeisiin taidemusiikin sävellystyyleihin mukautuen. (KK.)⁴ Tämä onkin tyypillistä ranskalaiselle urkuimprovisaatiolle, jossa traditio on alati läsnä. Cochereaun messuissa soittamista improvisaatioista löytyy äänityksiä, joita on sittemmin nuotinnettu.⁵

Urkujen kehitys yksisormioisesta ja yksiäänikertaisesta säestyssoittimesta suureksi ”sinfonisen urkutaiteen” tulkiksi on vienyt aikansa, ja historian varrelle mahtuu monenlaisia vaihteita niin teknisten kuin soinnillistenkin ihanteiden saralla. Sinfonisten urkujen sointi-idea voisi ehkä parhaiten verrata nykyaikaiseen syntetisaattoriin, joka tarjoaa soittajalleen monenlaisia inspiroivia sointivärejä. Koko soittimen äänialan kattavaa urkupillien sarjaa, joilla on sama rakenne ja äänenväri, kutsutaan äänikerraksi. Yksi urkuimprovisoijia innostavista tekijöistä on erilaisten äänikertojen – ja siten erilaisten sointivärien – yhdisteleminen, jota kutsutaan puolestaan rekisteröinniksi. Etenkin ranskalainen koulu on tunnettu sointivärien taiteestaan. Ranskalaisen urkumusiikin kehitys oli paljolti urkurakentamisen ansiota. Kuuluisin rakentajista, Aristide

Cavaillé-Coll (1811–1899) rakensi ympäri maailmaa noin 600 soitinta, joukossa lukuisia sinfoniseen urkutyyliin sopivia suuria urkuja.

Urkumusiikin ja urkuimprovisaation historia Suomessa

Vaikka kirkkomusiikin historian voidaan katsoa alkaneen Suomessa 1200-luvun puolivälissä, on maamme urkumusiikin ja -improvisaation historia varsin vaatimatonta verrattuna keskieuropalaiseen traditioon. Kuvaavaa on, että ensimmäinen kokonaisesitys Suomen kirkkomusiikin vaiheista, *Suomen musiikin historia* -sarjan osa *Kirkkomusiikki* (Pajamo & Tuppurainen 2004) mainitsee urkuimprovisaation vain ohimennen muutaman kerran. Toisin kuin väkirikkaissa Keski-Euroopan maissa, joissa kirjoitettua urkumusiikkia on säilynyt 1300-luvulta lähtien, urkutaide pysyi maassamme lapsenkengissä aina 1700-luvun lopulle asti, jolloin useimmilla paikkakunnilla laulettiin vielä ilman säestystä. Uskonpuhdistuksen jälkeinen Suomen kirkkomusiikin historia on paljolti virsi- ja koraalikirjojen historiaa. (Pajamo & Tuppurainen 2004.)

Turun Tuomiokirkossa on saattanut olla urut jo 1400-luvun lopulla, mutta viimeistään vuonna 1576, jolloin kuningas Juhanalta anottiin avustusta ”uusien urkujen” rakentamiseksi (Forsman 1985, 8). Tiedetään, että Kustaa Vaasan (Ruotsin kuninkaana 1523–1560) hoviin kuului muiden soittajien ohessa myös urkuri. Suomessa on ollut 1500-luvun aikana useitakin pieniä urkupositiiveja ja 1600-luvulla suurempia, yli 10-äänikertaisia soittimia. Kuvaavaa maamme historiankirjoituksen epävarmuudelle kuitenkin on, että 1690-luvulla tiedetään urkurille maksetun Lappeenrannassa palkkaa, mutta ei ole varmaa, onko sikäläisessä kirkossa ollut urkuja. 1600-luvulla urkurit tulivat Suomeen Saksasta ja Ruotsista.

Jo keskiajalta periytyviä urkurin tehtäviä jumalanpalveluksessa olivat pienet alku- ja välisoitot, jotka toteutettiin ilmeisesti improvisoiden. Uruilla tuettiin myös lauluaäniä, mahdollisesti improvisoiduin lisäyksin. Musiikin toteuttamisesta jouduttiin kuitenkin esittämään huomautuksia aina kirkkolakia myöten. Vuoden 1686 kirkkolakiin otettiin urkuria koskevia säädöksiä. ”Seurakunnissa pitää myös Jumalata kijtet-

tämän Weisulla / Spelil ja Musikillä”, mutta ”Music Urcuin päällä / eli muilla instrumentetilla ei pidä nijn pitkän vedettämän / että Seuracunda sijtä tule weisamisesans estetyx kijtämäst Jumalata omalla änelläns” (Hellemaa & Jussila & Parvio 1986). Mahdollisesti kielto koski virsiä edeltäneitä alkusoittoja (Pajamo & Tuppurainen 2004, 120). Liturgisen urkumusiikin asema ei kohentunut vielä pitkään aikaan. Ensimmäinen suomalaissyntyinen konsertoiva urkuri Rudolf Lagi (1823–1868) kertoo 1860-luvun alussa useimpien urkureiden käyneen ”jonkun toisen urkurin luona ja oppineen suurella vaivalla hädin tuskin kompastellen soittamaan tavallisimmat koraalisävelmät jonkin vanhan käsikirjoitetun ja virheellisen koraalikirjan mukaan”. Urkureiden ulosmenomarssit saivat Lagin ”mykistymään hämmästyksestä”. Lagi arveli, että esimerkiksi Saksassa olisi tällainen urkuri saanut välittömästi potkut. (Urponen 2010, 21.)

Varhaisin tieto Suomessa pidetystä urkukonsertista on Turusta vuodelta 1811. Turun tuomiokirkossa 26. kesäkuuta esiintyneen ruotsalaisen Emanuel Wensterin (1785–1856) konserttiohjelma ei ole säilynyt, mutta siihen on luultavasti kuulunut myös improvisointia (Pajamo & Tuppurainen 2004, 202). Kirkkoon oli vuonna 1727 saatu 32-äänikeräiset J. N. Cahmanin rakentamat urut, jotka olivat tuolloin Ruotsin valtakunnan suurimmat (Urponen 2010, 16). Urut tuhoutuivat vuonna 1827 Turun palossa (Pajamo & Tuppurainen 2004, 162). Ville Urponen mukaan 1800-luvun alkupuolella Suomessa esitetty urkumusiikki oli useimmiten ”uutta” musiikkia. Konserteissa soitettiin lähinnä omia teoksia ja improvisaatiota. Näiden välinen raja oli häilyvä. Muiden säveltäjien teosten esittämistä rajoitti se käytännöllinen tosiasia, että painettuja nuotteja oli saatavilla rajoitetusti ja ne olivat kalliita. (Urponen 2010, 25.) Lagin lisäksi maassamme oli toki jo tuolloin muitakin merkittäviä urkureita. Rautalammilla syntynyt, muun muassa Helsingin Vanhan kirkon urkurina toiminut Lauri Hämäläinen (1832–1888) oli tunnettu improvisointitaidostaan. Lapuan lukkarin Elias Kahran (1823–1907) mukaan ”[p]reludiot ja välisoitot soitti Hän aina vapaasti ja ilman minkäänlaista valmistusta”. (Urponen 2010, 50.) 1800-luvun puolenvälin jälkeen painopiste siirtyi kuitenkin improvisoinnista ja omista sävellyksistä kohti ohjelmistosoittoa (Urponen 2010, 25).

Urkureiden koulutus järjestyi Suomessa vasta niinkin myöhään kuin vuonna 1878, jolloin Turkuun perustettiin maamme ensimmäinen lukkari-urkurikoulu. Vastaavanlaiset oppilaitokset saatiin sen jälkeen pian myös Helsinkiin (1882) ja Viipuriin (1893). Pääpaino urkureiden opetuksessa oli virsisäestyksessä. Lukkari-urkurikouluissa opetettiin improvisaation asemesta ns. urkumodulaatiota: lähtökohtana olivat modulaatiokaavat, joiden avulla opeteltiin moduloimaan eli siirtymään musiikissa sävellajista toiseen. Tarkoitus oli antaa urkureille valmiuksia siirtyä luontevasti messun osasta sitä seuraavaan koraaliin ja toisin päin. Lukkari-urkurikouluissa opetettiin myös ns. ”käytännöllistä teoriaa” tarkoituksena antaa valmiuksia liturgisen käyttömusiikin säveltämiseen ja sovitamiseen. (Ks. Vuola 1987, 10.)

Vaikka esimerkiksi Helsingin Johanneksenkirkon urkurina vuosina 1892–1924 toiminut säveltäjä Oskar Merikanto (1868–1924) oli kiinnittänyt huomiota ranskalaisten hallitsemaan improvisaatioon ja modulointitaitoon, hänkään ei ilmeisesti käsitellyt opetuksessaan eurooppalaiseen traditioon sisältyviä urkuimprovisaatiomuotoja vaan keskittynyt modulaation taitoon. Tämä siitä huolimatta, että Merikanto oli itse taitava improvisoija ja esitti improvisaatioita myös konserteissaan. (Urponen 2010, 72.) Kuvaavaa on, että jumalanpalveluksissa esitettiin vielä 1930-sävellettyjä koraalialkusoittoja, joissa varsinaista virsiteemaa ei käsitelty lainkaan (ks. Vuola 1987, 2) toisin kuin on tavallista tyypillisesti virsisävelmään perustuvissa improvisoiduissa alkusoitoissa.

Merikanto oli saanut yksityisopetusta Lauri Hämäläiseltä mutta opiskeli 1880-luvulla myös Leipzigissa ja Berliinissä. Urkutaiteen vaikutteet tulivat tuolloin vielä pääosin Saksasta. Tämän taustalla oli etenkin se, että maamme musiikkielämässä vuodesta 1856 lähtien toiminut saksalaissyntyinen Richard Faltin (1835–1918) työskenteli Helsingin tuomiokirkon urkurina yli 40 vuotta vuoteen 1913 (Pajamo & Tuppurainen 2004, 337). Vuosisadan vaihteen jälkeen Suomesta lähdettiin opiskelemaan myös Pariisiin. Sittemmin Turun Mikaelinkirkon urkurina toiminut Viljo Mikkola (1871–1960) oli luultavasti ensimmäinen suomalainen, joka opiskeli Pariisin konservatoriossa, Faltinin suosituksesta (Pajamo & Tuppurainen 2004, 416). Hän opiskeli Alexander Guilmantin johdolla vuosina 1900–1901 (Tuppurainen 1980,

27). Helsingin Johanneksenkirkossa urkurin uran tehnyt Armas Maasalo (1885–1960), joka 1919–1920 opiskeli Eugène Gigout’n johdolla, näyttää jo todella perehtyneen ranskalaiseen urkumusiikkiin; Maasalon urkusävellyksissä vapaa fantasia- ja improvisaatiomuoto sekä urkujen väriyksellisten mahdollisuuksien käyttö viittaavat ranskalaiseen vaikutukseen. Maasalon, joka oli opinnoissaan vaikuttunut ranskalaisen improvisaatiokoulun taiteesta, kerrotaan olleen harmissaan suomalaisten vähäisestä kiinnostuksesta Ranskassa arvostettuun improvisointiin. (Pajamo & Tuppurainen 2004, 397.) Maasalon mukaan ”[m]eillä ei saa tuloksia esim. urkuimprovisaatiossa – –, koska se edellyttää paljon laajempaa teoreettista pohjaa kuin meillä ehditään antaa kirkkomuusikkojen valmistuksessa” (Urponen 2010, 158). Maasalon mielestä evankelisluterilainen jumalanpalvelus ei antanut tilaa itsenäiselle urkumusiikille samassa määrin kuin katolinen messukäytäntö.

Taneli Kuusiston (1905–1988) tiedetään opettaneen urkuimprovisaatiota 1950-luvun alusta lähtien tuolloin Sibelius-Akatemiaan siirtyneessä kirkkomusiikkikoulutuksessa. Hän käytti opetuksensa yhteydessä mm. Hermann Kellerin (1885–1967) julkaisemaa koraaliimprovisaation oppikirjaa (Keller 1939), joka soveltuu klassisten, toisin sanoen lähinnä barokin esikuvista ammentavien urkuimprovisaatiotyylin opiskeluun. Urkuimprovisaation opetus sai vakiintuneen aseman kirkkomusiikkien koulutuksessa vuonna 1959, kun kirkkomusiikkiosaston johtajana toiminut Harald Andersen (1919–2001) uudisti koulutusta. Kirkkomusiikon tuli ainakin auttavasti pystyä soinnuttamaan virsisävelmiä, improvisoimaan koraalifiguraatioita eli koristelemaan virsisävelmiä melodisin korukuvioin sekä transponoimaan koraaleja eli siirtämään niitä eri sävellajeihin (Pajamo & Tuppurainen 2004, 468–469).

Sibelius-Akatemian kasvateista on sittemmin noussut joitakin kansainvälisesti tunnettuja improvisoijia kuten Olli Linjama (ks. luku Vapaa improvisaatio taidemusiikin säveltämisenä), Kalevi Kiviniemi, Mikko Korhonen (s. 1965), Markus Wargh (s. 1969) ja Pétur Sakari (s. 1992). Urkuimprovisaatio on ollut viime vuosikymmeninä esillä Suomessa Lahden kansainvälisillä urkuviikoilla sekä urkukonserteissa ylipäänsä. Sibelius-Akatemiassa liturgista urkujensoittoa opettavan

Markus Malmgrenin mukaan oppilaitoksen kirkkomusiikin opiskelijat omaksuvat tänä päivänä lähes poikkeuksetta koraalisoinnutuksen (MM). Toisin kuin esimerkiksi Pariisissa, jossa traditio ruokkii itse itsensä, kirkkomusiikkitraditiomme on kuitenkin kirjavaa ja kollegiaalinen toiminta on vähäistä. Näyttää siltä, että yksittäiset osaajat jäävät viasioineen yksin, vaikka olisivat taitaviakin. Evankelis-luterilaisen kirkon 1990-luvulla toteutetussa jumalanpalvelusuudistuksessa pyrittiin antamaan aikaisempaa enemmän vapauksia jumalanpalveluksen toteutukseen, ja musiikin osalta vaihtoehtojen määrä onkin suuri.

Mainittakoon suomalaisen urkukulttuurikatsauksen lopuksi vielä kolme urkurakentajaa. Ruotsissa syntynyt Anders Thulé perusti Suomen ensimmäisen urkurakentamon vuonna 1843 (Pajamo & Tuppurainen 2004, 200). Thulén urkuja on edelleen käytössä useissa kirkoissa ja kappeleissa. Sinfonisen urkuperinteen soittimia rakensi 1800-luvulla saksalainen Walcker ja 1900-luvulla erityisesti Kangasalan Urkutehdas. Suomen suurimmat urut valmisti Kangasalan urkutehdas vuonna 1938 Lapuan tuomiokirkkoon.

Messun osat ja liturgisten soitteiden päätyypit

Kristillisen kirkon messun rakenne on pääpiirteissään säilynyt samana keskiajalta tähän päivään. Messu koostuu viidestä pääosasta, jotka tunnetaan kreikkalaisilla tai latinalaisilla nimillä *Kyrie* (Herra armahda), *Gloria* (Kunnia), *Credo* (Uskontunnustus), *Sanctus* (Pyhä) ja *Agnus Dei* (Jumalan karitsa). Luterilaisessa kirkossa messu alkaa yleensä uruilla soitetulla alkusoitolla ja päättyy loppusoittoon. Alkusoittoa seuraa alkuvirsi, joten alkusoiton tehtävänä voi olla myös sitä seuraavan virren melodiaan johdattaminen. Glorian jälkeen kuullaan kolme Raamatun tekstiä, joista ensimmäisen, Vanhan testamentin tekstin jälkeen voidaan soittaa ns. vastausmusiikki. Tätä seuraavaa epistolatekstiä, joka on yleensä valittu Uuden testamentin kirjeistä, seuraa päivän päävirsi eli *graduale*. Myös se voi saada johdannokseen laajan urkukoraalin. Alku- ja *graduale*-virren lisäksi jumalanpalveluksen aikana lauletaan 3–6 muuta virttä. Näitä kaikkia edeltää lyhyt alkusoitto, intonaatio.⁶ Lisäksi urkuri soittaa usein intonaation seurakunnan tai liturgin eli messun toimittavan papin

laulamaan liturgiseen sävelmään. Molemmissa tapauksissa kyse on siten käytännön vaatimuksista syntyvästä improvisaatiosta. Laajempia musiikillisia muotoja voidaan alku- ja loppusoittojen lisäksi esittää ehtoollisen aikana, joka sijoittuu messun pääosissa *Agnus Dei*n jälkeen.

Urkusävellys- ja siten myös urkuimprovisaatiotyypit voidaan jakaa sävellyksellisten keinovarojensa puolesta esimerkiksi seuraavalla tavalla (Tenkanen 1992):

1. Basson eli musiikillisen kudoksen alimman äänen säätelmään harmoniaan pohjautuvat sävellysmuodot kuten organum, discantus, pastoraali ja basso-ostinato-tyypit (esim. passacaglia).
2. Ne *cantus firmus* -pohjaiset muodot, joissa cantus firmus on jossain muussa äänessä kuin bassossa, kuten useimmat urkukoraalit, variaatiot ja partitat. Cantus firmuksella tarkoitetaan jotakin ennalta tunnettua, olemassa olevaa melodiaa, johon lisätään vastääniä.
3. ”Vapaat” muodot kuten pre-, inter- ja postludi, preambulum, ricercare, canzona, toccata, fantasia, fuuga, sonaatti sekä erilaiset kuvailevat sävellystyyppit, joista esimerkkeinä mainittakoon Johann Kuhnau (1660–1722) ”ohjelmalliset”, Raamatun kertomuksiin pohjaavat sonaatit ja monet Messiaenin urkuteokset. Jotkin näistä vapaista muodoista ovat muotoutuneet aikojen kuluessa siinä määrin säännönmukaisiksi, että niistä löytyy tiettyjä kaikille sävellyksille yhteisiä periaatteita (esim. saman melodisen aineksen moniääniseen jäljittelyyn perustuvat fuuga ja ricercare).
4. *Res facta* -tyypit eli täydennystä vaativat sävellystyyppit. Mainittakoon historiallisesti mielenkiintoinen Ranskassa 1700-luvun alussa syntynyt itsenäinen sävellysmuoto *prélude non mesuré*. Res factalla tarkoitetaan tässä tapauksessa ”sävellysrunkoa”, joka vaatii esittäjältään täydentämistä erilaisin improvisatorisin koristein ja muunlaisin lisäyksin. Käsite on alun perin tarkoittanut mm. yleisesti ”kirjoitettua musiikkia” erotukseksi improvisoidusta musiikista, johon viitattiin sanoilla *super librum cantare*. (Reese 1959, 141–142.)

Nämä lajit ovat luonnollisesti esiintyneet myös rinnan samassa sävellyksessä. Historiallisen kehityksen yleislinja kulkee bassoon ja cantus firmukseen pohjautuvista muodoista kohti vapaita muotoja. Useimmat urkusävellystyytit ovat syntyneet liturgista käyttöä varten. Tietyt sävellystyytit kuten toccata, fantasia sekä variaatio- ja ostinato-muodot ovat ilmeisesti muotoutuneet vakiintuneista ja niistä detaljoinnin kautta yksityiskohtaisiksi kehittyneistä ”improvisaatiokaavoista”. Prosessin tulosta on alettu kutsua sävellykseksi siinä vaiheessa, kun ”kaavan” laadinta on tapahtunut pääasiassa etukäteen ja viimeistään, kun siitä on säilynyt nuotinnos. (Mäkelä 1988, 148.)

Messun improvisoidut soitteet voidaan jakaa vielä karkeammin kahteen päätyyppiin, ”vapaisiin” ja koraalipohjaisiin improvisaatioihin. Urkuimprovisaation yhteydessä ”vapaalla improvisaatiolla” tarkoitetaan tavallisesti ns. vapaaseen teemaan tai ylipäänsä koraaliteemasta riippumattomaan ainekseen pohjautuvaa suurimuotoista improvisaatiota. Koraali-improvisaatio kuuluu puolestaan urkuimprovisaation osa-alueeseen, jonka sisältö rajoittuu lähinnä klassista tyyliä olevien koraalialkusoittojen ja urkukoraalien improvisoimiseen (Vuola 1987, 2). Termillä ”koraalialkusoitto” viitataan tavallisesti lyhyeen intonaatioon, jossa käytetään vain osaa koraalin tematiikasta, esimerkiksi virren ensimmäistä säettä. ”Urkukoraalista” taas puhutaan silloin, kun virren sävelmää käytetään kokonaisuudessaan musiikille rakennetta antavana runkona.

Urkuimprovisaatio käytännön työssä

Urkuimprovisoinnin nykytilasta Suomessa on vaikeaa muodostaa kovin tarkkaa kuvaa. Improvisaation luonteeseen kuuluvan ainutkertaisuuden takia se on tutkimuskohteena vaikeasti lähestyttävissä. Suomalaista urkuimprovisaatiota käsitteleviä tutkimuksia löytyy maastamme toistaiseksi vain muutama (Vuola 1987; Tenkanen 1992; Perko 2011; tämän kirjan luku Vapaa improvisaatio taidemusiikin säveltämisenä). Voidaan kuitenkin arvioida, että improvisaatioiden osuus on sitä erityisesti harrastavilla urkureilla yli puolet jumalanpalveluksen itsenäisestä urkumusiikista. Radiojumalanpalvelusten nauhoituksissa improvisaatioita on yleensä ollut paljon vähemmän, ja näistä suurin osa on ollut lyhyitä ko-

raali-intonaatioita (Tenkanen 1992). Seuraavassa esitetyt näkemykset ja johtopäätökset liturgisen improvisaation käytänteistä Suomessa perustuvat aiempaan tutkielmaani (Tenkanen 1992) ja vuosina 2007–2008 internetissä evankelis-luterilaisen kirkon piirissä toimiville urkureille järjestämäni kyselyyn. Vuoden 1992 tutkielmani kyselyosioon vastasi 23 henkilöä, jotka olivat suorittaneet urkuimprovisaatiosta Sibelius-Akatemian pakollisia kursseja korkeampia kursseja. Myöhemmin tekemääni internet-kyselyyn tuli 48 vastausta.

Vapaita improvisaatioita soitetaan useimmiten tekstin vastausmusiikkina ja ehtoollisen aikana. Myös jumalanpalveluksen alku- ja loppusoitto voivat perustua vapaaseen improvisaatioon. Jumalanpalvelus edellyttää kuitenkin useimmiten koraaliin tai messusävelmään pohjautuvan musiikillisen materiaalin tietoista hyväksikäyttöä. Niinpä improvisaatio saattaa olla valmisteltu hyvissä ajoin etukäteen mielessä, soittimen ääressä tai – osittain luonnostelutarkoituksessa – paperillakin. Toisin kuin vielä Merikannon aikana, virsien intonaatiot ovat nykyään yleensä lyhyitä koraalipohjaisia improvisaatioita, vaikka lyhyiden valmiiksi sävellettyjen koraali-intonaatioiden kokoelmia löytyykin runsaasti. Intonaatio virteen nähtiin internetkyselyn (2008) valossa sopivimpana tilanteena improvisaatioon.⁷ Koraalipohjainen improvisointi seuraa usein selviä muotomalleja, joita ovat fugetta (lyhyt fuuga – sisältää lähinnä fuugan ensimmäisen ”taitteen”, jossa tuodaan moniäänisen kudoksen kaikki äänet kertaalleen sisään), bicinium (kaksiääninen jäljittelevä sävellys, jossa käytetään lähtökohtana esimerkiksi sitä seuraavan virren ensimmäistä säettä) ja urkukoraali, jossa koraalimelodia käydään läpi cantus firmuksena. Viimeksi mainittu saatetaan esittää ”triossa” niin, että virsiteema soitetaan omalta sormioltaan lyhyemmin aika-arvoin koristeltuna, ”säestysäänet” omalta sormioltaan ja bassoääni jalkiolla.

Koraalipohjaiset improvisaatiot ovat selvästi suositumpia kuin vapaat improvisaatiot.⁸ Virsisävelmä tarjoaakin valmista materiaalia improvisaatioon ja urkukoraalin tapauksessa myös valmiin musiikillisen muodon. Kestollisesti suurin osa jumalanpalveluksen musiikista on virsisoittoa, ja niinpä oman paikkansa luovuudelle tarjoaa virsisäestyksen harmonisoiminen: valmiiksi kirjoitettujen koraalisovitusten sijaan ur-

kuri voi myös säästää laulua improvisoiduin harmonioin. Vaihteleva virsisäestys rikastaa kokonaisuutta ja *ex tempore* -soinnutuksen avulla voidaan myös lisätä tulkinnallisia vivahteita laulettuun tekstiin sopivalla tavalla.

Suomen evankelis-luterilaisen kirkon nykyisen virsikirjan (1986) rikkaus ja samalla ongelma on, että sen virret ovat tyyllisesti hyvin kirjavia. Virsikirjaan sisältyy niin varhaisia gregoriaanisia sävelmiä, tasaiseen neljäsosapoljentoon perustuvia, alkuperältään lähinnä saksalaisia luterilaisia koraaleja kuin myös kirkon sisällä vaikuttavien herätysliikkeiden piirissä syntyneitä sävelmiä. Tämä tuo jumalanpalveluksen musiikilliseen muotoiluun oman tyyliin liittyvän haasteensa. Osa kyselyihin vastanneista kirkkomuusikoista ei pyri messussa tyylliseen yhtenäisyyteen, vaan näkee musiikillisen kirjavuuden pikemminkin rikkautena. Niin halutessaan urkurilla on toisaalta monia keinoja messun musiikilliseen yhtenäistämiseen. Samaa tyyliä edustavien virsisävelmien valitseminen ja jopa saman virsisävelmän käyttäminen useaan kertaan, mikäli siihen löytyy eri tekstejä, lisäävät musiikillista yhtenäisyyttä. Samantyyppisen tematiikan käyttäminen improvisaatioiden perustana, tietoinen urkurekisteröinti eli käytettävien äänikertojen valitseminen ja tiettyssä tyyliässä pysyttelemineen ylipäänsä edistävät tyyllistä yhtenäisyyttä.

Vapaa improvisaatio antaa urkurille enemmän mahdollisuuksia toteuttaa itseään erilaisilla harmonia- ja sointiväriatkaisuilla. Niiden lähtökohdiksi urkuri voi käytännössä ottaa hyvin monenlaisia virikkeitä. Vapaa improvisaatio on toki harvemmin täysin vapaata: monet urkurit kokevat, että ennen improvisaatioon ryhtymistä on tärkeää päättää etukäteen jonkinlaisesta musiikillisesta muodosta, jota sitten pyrkii soittaessaan toteuttamaan. Tämä on myös luonnollinen seuraus musiikin funktiosta messussa: musiikki palvelee ennen kaikkea messun sisältöä ja etenemistä. Kyselyihini vastanneiden urkureiden mukaan sopivia lähtökohtia improvisaatiolle ovat esimerkiksi ennalta valittu bassolinja, sointukulku, rytmikaava, ennalta päätetty rekisteröinti tai jokin muu muotoon liittyvä idea kuten ABA-rakenne tai jatkuva crescendo eli äänen voimistuminen. Raamatullinen teksti tai kuva voi myös toimia improvisaatioon inspiroivana lähtökohtana.

Tyylilliset mallit saattavat vaihdella klassisista urkumusiikin tyyleistä jazziin, viihdemusiikkiin tai modernin taidemusiikin atonaalisuuteen. Tyyleihin liittyvät myös soittimen soinnilliset ominaisuudet: barokin esikuvien mukaan rakennettu soitin inspiroi toisentyyppiseen improvisaatioon kuin suuri romanttinen instrumentti. Liturginen tilanne on myös huomioitava, ja niinpä esimerkiksi ehtoolliselle sopii meditatiivinen maalailu paremmin, kun taas loppusoitossa voi soittaa jotain reippaampaa, jos kirkkopyhän aihe antaa myöten. Suomalaisten urkureiden tyylilliset esikuvat ovat moninaiset ulottuen Bachista Messiaeniin ja oman aikamme kuuluisiin urkureihin. Ranskalainen traditio ja omat opettajat ovat monesti toimineet tärkeinä vaikutteidenantajina.

Improvisaatio on koettu kirkkomuusikon työssä hyvin käyttökelpoiseksi ja siihen liittyvä luovuus kiinnostavaksi ja inspiroivaksi. Internetkyselyn (2008) vastaajista 92 % ilmoitti improvisaatiolla olevan suuren merkityksen ja suuret mahdollisuudet liturgisessa soitossa.⁹ 33 % kyselyyn vastanneista ilmoitti jumalanpalvelussoitteittensa olevan joko kokonaan tai valtaosaltaan improvisoituja. Vain yksi tätä koskeneeseen kysymykseen vastanneista (n = 46) valitsi vaihtoehdon ”en improvisoi juuri lainkaan”.¹⁰ Täytyy kuitenkin huomata, että kyselyyn vastanneista 38 % oli suorittanut improvisaatioissa enemmän kuin kanttorintutkintoon vaaditut kurssit, ts. kyselyyn valikoitunut joukko lienee ollut improvisaatioon enemmän suuntautunut kuin kanttorit keskimäärin.¹¹

Improvisaation avulla messun kokonaisuutta pystytään rakentamaan joustavasti, koska sillä voidaan reagoida erilaisiin tilanteisiin välittömästi. Tässä tuleekin näkyviin improvisaation ja interpretaation eli tulkinnan periaatteellinen ero, joka voi olla esitystilanteessa huomattava. Soittajan voidaan kuvitella olevan improvisoidessaan – kyseisellä hetkellä ja kyseisessä tilanteessa – henkisesti toisella tavalla ”läsnä” kuin ennalta tuntemaansa materiaalia tulkitsaan. Hän on tällöin kokonaisvaltaisemmin alttiina erilaisille sisäisille ja ulkoisille vaikutteille sekä vuorovaikutuksille ja pystyy paremmin reagoimaan tilanteeseen tuottamansa musiikin avulla kuin esittäessään valmista sävellystä. Tietyt tilanteet kuten alku- ja loppusoiton aikana liikkuvat kulkueet sekä ehtoollinen ovat kestoaltaan ennalta määrittelemättömiä ja niinpä ne tarjoavat improvisojalle sopivan paikan tuottaa tilanteeseen juuri sopivan kesto-

musiikkiosuus. Improvisaatio antaa uusia virikkeitä paitsi liturgiseen soittoon, myös ohjelmistosoittoon: se on soittotekniikkaa kehittävää. Säveltäville ja sovitusta harrastaville kirkkomuusikoille improvisaatio on lisäksi tärkeä työkalu ideoiden synnyttämiseen ja niiden hiomiseen. To-teuttamaani kyselyyn vastanneiden urkurién mukaan seurakunnan antama palaute on ollut pääosin myönteistä, mikä luonnollisesti motivoi urkuria.

Improvisaatiotaitoja on kehitetty paitsi itseopiskelulla, myös impro-visaatiokursseille osallistumalla. Harjoittamisen kohteena olevista mu-siikillisen materiaalin hallintaan liittyvistä osavalmiuksista mainitaan useimmiten muodontaminen ja harmoninen korrektius. Urkuimprovi-saatiota tukevia harrastuksia ovat urkurién mukaan muun muassa ba-rokkimusiikin numeroidun basson ylle improvisoiden luotavan harmo-nian harjoittaminen eli continuosoitto,¹² vapaasta säestyksestä nouseva improvisaatio ja jazzimprovisaatio. Tietoisina improvisaatioon tähtää-vinä harjoitteina mainitaan nopeiden toccata-kuvioiden, sointukulku-jen ja fuugan vasta-aiheen harjoittaminen. Ohjelmistosoittoon voi suh-tautua myös ”improvisaatiotietoisesti” niin, että pyrkii improvisoiden jäljittelemään sävellyksistä analysoimiaan musiikillisia rakenteita kuten harmoniaa ja muotoa. Tätä edesauttaa urkusävellysten ulkoa harjoitte-leminen.

Vaikutteita ja ideoita urkuimprovisaatioon on kerätty paitsi valmiis-ta sävellyksistä, myös kuuntelemalla improvisaatiokonsertteja ja -levy-tyksiä. Opiskelua tehostaa huomattavasti näiden jäljittely. Nykyään voi varsinkin internetistä löytää sopivaa materiaalia improvisaatioiden mal-leiksi. Esimerkiksi Youtuben videoiden joukossa on tätä kirjoitettaessa jo satoja urkuimprovisaatiotallenteita nimekkäiltä soittajilta kuten Mes-siaen, Cochereau, Wolfgang Seifen (s. 1956), Daniel Roth (s. 1942), Otto Maria Krämer (s. 1964) ja Thierry Escaich (s. 1965). Itseopiske-luun on tarjolla myös lukuisia improvisaatio-oppaita. Näistä suomalai-sena esimerkkinä mainittakoon Kaj-Erik Gustafssonin ja Pentti Soin-teen (1978) koraali-improvisoinnin oppikirja *Cantus firmus*, joka lienee syntynyt Sibelius-Akatemian urkuimprovisaatio-opetuksen kokemus-ten kannustamana.

Yhteenveto

Toisin kuin Keski-Euroopassa, jossa urkuimprovisaatiota on opetettu ja harrastettu myöhäiskeskialjalta meidän päiviimme asti, Suomessa sen järjestelmällistä koulutusta aloiteltiin vasta niinkin myöhään kuin 1950-luvulla. Tällä hetkellä tilanne on tätä taustaa vasten katsottuna melko hyvä juuri Sibelius-Akatemiassa annettavan koulutuksen ansiosta. Liturgisen improvisaation merkitys on huomattu aiempaa selvemmin ja uusien urkurisukupolvien myötä maastamme löytyy yhä enemmän taitavia urkuimprovisoijia. Urkuimprovisaatiotutkimusten tekijät ovat johtopäätöksissään tulleet siihen tulokseen, että improvisaatio-opetusta voisi kuitenkin vielä lisätä kirkkomusiikkikoulutuksessa (Tenkanen 1992; Perko 2011, 45), koska se vaikuttaa myönteisesti muihin muusikontaitoihin ja sen merkitys ja mahdollisuudet ovat käytännön työssä suuret.

Tehtyjen kyselyiden perusteella improvisaatiotaito koetaan kirkkomuusikon työssä hyvin hyödylliseksi ja käyttökelpoiseksi. Tyylilliset esikuvat ja käytetyt tekniikat ovat moninaisia. Koraalipohjaiset eli virsisävelmiin perustuvat improvisaatiot ovat suomalaisten kirkkourkurien soitossa selvästi suosituimpia kuin vapaat improvisaatiot. Luterilaisessa messussa virsisäestykset muodostavat suurimman osan musiikista, ja niinpä virsisäestyksen rikas harmonisoiminen motivoi luovaan keksintään. Messu tarjoaa kuitenkin luontevan paikan myös vapaammalle urkuimprovisaatiolle, koska messussa on tilanteita, joiden kesto ei voi ennalta tietää. Taitava urkuri pystyy rakentamaan jatkumoa, joka vie liturgiaa eteenpäin kuvittamalla sitä musiikillisin improvisaatioin.

Viitteet

¹ Näihin kuuluvat nk. vuorolaulujen ja aamen-sävelmien lisäksi *Kyrie* (Herra armahda), *Gloria* (Kunniä), *Credo* (Uskontunnustus), *Sanctus* (Pyhä) ja *Agnus Dei* (Jumalan Karitsa).

² Kosketinsoitin on länsimaiselle musiikille ominainen instrumentti, jota voidaan pitää yhtenä merkittävimmistä tämän musiikkiperinteen keksinnöistä. Renessanssin aikana ”täydellisenä instrumenttina” pidettiin soitinta, joka tarjosi mahdolli-

suuden polyfonisen musiikin tuottamiseen. Tällaisia olivat siten urut, klavikordi ja luuttu. Sellaisetkin säveltäjät, jotka eivät varsinaisesti ole olleet kosketinsoittajia, kuten Wagner ja Sibelius, ovat soittaneet pianoa kohtalaisen hyvin.

³ Messussa käytetystä vuorolaulusta puhutaan usein ns. *alternatim*-käytäntönä. Jo varhaiskeskiajalla (n. 500–1000) esimerkiksi psalmit esitettiin kirkossa solistin ja kuoron tai kahden kuoron vuorotteluna. 1300-luvulta lähtien myös urut saattoivat osallistua itsenäisin osuuksin messuun.

⁴ Haastatteluihin viitataan tässä luvussa haastateltavan nimikirjaimista johdetuilla lyhenteillä (ks. lähdeluettelo).

⁵ Nuotintetuista urkuimprovisaatioista ehkä kuuluisin on kuitenkin Marcel Duprén vuonna 1924 Philadelphian Wanamakerin tavaratalon maailman suurimmilla uruilla soittama *Symphonie-Passion op. 23*, joka perustuu neljään gregoriaaniseen sävelmään.

⁶ Suppeampien liturgisten soitteiden yhteydessä puhutaan intonaatiosta (keskiajan lat. *intonatio* < *intonare*, soida, soittaa), joka eri merkityksissään liittyy oikean säveln ottoon, löytämiseen ja ylläpitämiseen. Nämä ovat yleensä pienimuotoisia, mieluiten tiukasti lähtökohtana olevassa musiikillisessa materiaalissa pysytteleviä, seuraavaan musiikilliseen kohteeseen johdattavia, niitä valmistavia tai alulle panevia soitteita.

⁷ Kysymykseen ”Mitkä jumalanpalveluksen tilanteet koet sopivimpina improvisaatioillesi?” tuli 45 vastausta. Annettuina vaihtoehtoina olivat (suluissa valinneiden osuus) jumalanpalveluksen alkusoitto (53 %), intonaatiot virsiin (96 %), surusoitto (38 %), ehtoollismusiikki (62 %), loppusoitto (42 %), vuorovirsikäytäntö (18 %), seurakunnan säestys (47 %) ja muut tilanteet (29 %).

⁸ Internetkyselyssä (2008) kysyin myös messuissa käytetyistä musiikillisista muodoista (vastaajia tähän kysymykseen 40). Vaihtoehtoina oli annettu seuraavat kuusi kategoriata: koraalifugetta, koraalifuuga, koraalisävelmän läpivienti, vapaa koraalifantasia, koraaliin perustumaton fantisointi ja muut muodot. Käytetyintä muotoa eli koraalifugetta kertoi soveltaneensa 82,5 % vastaajista, seuraavaksi yleisin oli koraalisävelmän läpivienti (77,5 %). Seuraavaksi yleisimpiä olivat vapaa koraalifantasia (72,5 %), koraaliin perustumaton fantisointi (65 %), muut muodot (35 %) sekä koraalifuuga (17,5 %).

⁹ Kysymys oli avoin ja siihen saattoi vastata laajastikin: Millainen merkitys, millaisia mahdollisuuksia improvisoinnilla on mielestäsi jumalanpalveluksen elävöittäjänä? Kysymykseen tuli 39 vastausta. Vaikka 92 % piti improvisaation mahdollisuuksia ja käyttökelpoisuutta liturgiassa suurena, useissa vastauksissa esitettiin ehtona, että sen pitää olla kuitenkin taidokasta ja taitavasti käytettyä. Siinä nähtiin myös omat sudenkuoppansa, kuten eräs vastaajista asian ilmaisi: ”Jos se tehdään taidokkaasti, rajattomat mahdollisuudet. Toisaalta sillä voidaan köyhdyttää jp:n musiikillis-

ta maisemaa ja tunnesisältöä. Osaaminen ja taito ovat tässä lajissa a ja o. Keskinkertainen improvisoija toistaa helposti omaa tapaansa ja köyhydyttää pitkällä aikavälillä messun musiikkia.”

¹⁰ Kysymys kuului (vastausprosentit suluissa); Jumalanpalvelussoitteeni ovat 1) kaikki improvisoituja (7 %), 2) valtaosaltaan improvisoituja (26 %), 3) soitan yhtä paljon improvisaatioita ja valmiita sävellyksiä (35 %), 4) soitan pääasiassa vain valmiita sävellyksiä (30 %), 5) en improvisoi juuri lainkaan (2 %).

¹¹ Siitä, kuinka moni esimerkiksi Sibelius-Akatemiasta valmistuneista suorittaa improvisaatiossa enemmän kursseja kuin kanttorin tutkintoon vaaditaan, kirjoittajalla ei ole tietoa.

¹² Tulkoon tässä yhteydessä mainittua yksityiskohtaisemmin hyvin hyödylliseksi osoittautunut harjoitus, joka liittyy sekä continuo-soittoon että musiikinhistoriassa jo varhain hyödynnettyyn bassopohjaiseen ajatteluun. Kuopiossa urkuimprovisaatiota opettava Mikko Korhonen antoi oppilaalleen tehtäväksi kuljettaa vasemmalla kädellä vapaasti bassoääntä pitäytyen ensisijaisesti asteikkokulkuihin. Basson päälle soitettiin sointuja kuten kenraalibassossa ikään. Kun tässä oli saavutettu jonkinasteinen valmius, Korhonen pyysi oppilastaan soiton aikana moduloimaan äkkiä johonkin toiseen sävellajiin ja näin jatkettiin, kunnes osapuilleen kaikki sävellajit ja modulaatiosuhteet oli käyty läpi. Harjoituksen ideana on siis, että harjoituksen lähtökohdaksi ei oteta mitään teemaa, harmonista kulkua, cantus firmusta, muotoa tai muuta vastaavaa, vaan aluksi pyritään vain luontevan harmonisen liikkeen aikaansaamiseen. Jos myöhemmin niin halutaan, voidaan harjoitukseen lisätä jokin ostinato-rytmi. Musiikki syntyy ”bassosta käsin”, mihin puolestaan sisältyy ajatus, että ”asteikkomaisen basson ylle syntyy luonnostaan luonteva harmonia”. Tällaisesta ”continuo-taikinasta” voidaan myöhemmin siirtyä esimerkiksi cantus firmus -sävellysten ja ylipäänsä muotojen rakentamiseen (”pullien leipomiseen”). (Tenkanen 1992.)

Lähteet

Haastattelut

Kalevi Kiviniemi, haastattelu, 9.2.2010, Lahti. (KK)

Markus Malmgren, puhelinhaastattelu, 1.9.2012. (MM)

Materiaali kirjoittajan hallussa.

Kysely

Liturginen urkuimprovisaatio tämän päivän Suomessa, internetkysely 14.11.2007–23.8.2008.

Materiaali kirjoittajan hallussa.

Internetlähteet

Caldwell, John & Maxim, Christopher & Owen, Barbara & Winter, Robert & Bradshaw, Susan & Elste, Martin. s.a. Keyboard music I: Keyboard Music to c1750. *Grove Music Online* -tietokanta, *Oxford Music Online* -sivusto. Oxford University Press, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/14945>. (Sivuilla käyty 10.9.2014.)

Owen, Barbara & Williams, Peter & Bicknell, Stephen. s.a. Organ IV: The Classical and Medieval Organ. *Grove Music Online* -tietokanta, *Oxford Music Online* -sivusto. Oxford University Press, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/44010>. (Sivuilla käyty 10.9.2014.)

François-Sappey, Brigitte. s.a. Boëly, Alexandre Pierre François. *Grove Music Online* -tietokanta, *Oxford Music Online* -sivusto. Oxford University Press, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/03378>. (Sivuilla käyty 21.5.2014.)

Julkaisemattomat lähteet

Perko, Johannes. 2011. ”... lupa olla välittämässä sitä virtaa, joka on olemassa.” *Improvisointi kanttorin työssä*. Kirkkomusiikin opinnäytetyö, Tampereen ammattikorkeakoulu.

Tenkanen, Atte. 1992. *Urkuimprovisaation aspekteja. Urkuimprovisaatio käytännön työssä. Improvisaatio ja koulutuksen tukiaineet*. Kirkkomusiikin tutkielma, Sibelius-Akatemia, Helsinki.

Vuola, Kari. 1987. *Urkuimprovisaation opetus Suomessa. Urkuimprovisaation ja urkumodulaation opetus Suomen kirkkomuusikkoja kouluttaneissa laitoksissa*. Kirkkomusiikin tutkielma, Sibelius-Akatemia, Helsinki.

Kirjallisuus

- Forsman, Folke. 1985. *Suomalaiset urkusävellykset ja suomalainen urkurakennus*. Toim. Markku Heikinheimo & Seppo Murto. Helsinki: Organum-seura.
- Gustafsson, Kaj-Erik & Soinne, Pentti. 1978. *Cantus firmus. Johdatus koraali-improvisaatioon*. Helsinki: Fazer.
- Hellemaa, Lahja-Irene & Jussila, Anja & Parvio, Martti. 1986. *Kirko-laki ja Ordningi. Näköispainos ja uudelleen ladottu laitos vuoden 1686 kirkkolain suomennoksesta*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Keller, Hermann. 1939. *Schule der Choral-Improvisation für Orgel*. Leipzig: Edition Peters.
- Komlós, Katalin. 2002. Mozart and the Organ: Piping Time. *The Musical Times* 143 (1880): 59–61.
- Mäkelä, Tomi. 1988. Improvisaatio, tulkinta ja virtuoosisuus. I osa: Esittävän ja säveltävän toiminnan dialektiikka säveltaiteessa. *Synteesi* 1–2: 141–156.
- Pajamo, Reijo & Tuppurainen, Erkki. 2004. *Suomen musiikin historia. Kirkkomusiikki*. Porvoo: WSOY.
- Reese, Gustave. 1959. *Music in the Renaissance*. London: Norton.
- Smith, Rollin. 1999. *Louis Vierne: Organist of Notre Dame Cathedral*. Hillsdale, NY: Pendragon Press.
- Taitto, Ilkka. 1992. *Documenta Gregoriana. Latinalaisen kirkkolaulun lähteitä Suomessa*. Helsinki: WSOY.
- Tandberg, Svein Erik. 2008. *Imagination, Form, Movement and Sound: Studies in Musical Improvisation*. Gothenburg: University of Gothenburg.
- Tuppurainen, Erkki. 1980. Suomen urkutaiteen kehitysvaiheita / Utvecklingsskeden i finländsk orgelkonst. Teoksessa *Pro Organo pleno. Juhlakirja Enzio Forsblomille 14.3.1980*, toim. Seppo Murto & Markku Heikinheimo, 10–62. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Urponen, Ville. 2010. *Intomielisen nuoruuden vääjäämätöntä voimaa. Suomalainen urkumusiikki toiseen maailmansotaan asti*. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Wolff, Christoph. 2000. *Johann Sebastian Bach: The Learned Musician*. Oxford & New York: Oxford University Press.

Improvisaatio flamencomusiikissa ja -tanssissa

Opettaessani flamencotanssia Suomessa yli kymmenen vuoden ajan olen kuullut monesti oppilailta melko varhaisessa vaiheessa erään kysymyksen: ”Milloin pääsemme improvisoimaan?” Flamencotanssin opiskelu saattaa alussa olla hiukan puisevaa: pitää opetella lajille tyypillisiä liikkeitä ja tyypillistä vartalonkäyttöä, puhumattakaan koputustekniikasta ja rytmiikasta. Se, joka luulee heti ensimmäisellä tunnilla pääsevänsä rennosti tanssahtelemaan, saattaa pettyä. Kaikilla musiikki- ja tanssilajeilla on oma ”teoriansa”, joka pitää sisäistää ennen kuin pääsee lajiin toden teolla käsiksi. Flamencomusiikki ja -tanssi ovat niin kiinteä kokonaisuus, että sekä tanssijan että muusikon on ymmärrettävä hyvin toistensa tehtävät voidakseen toimia improvisatorisesti yhdessä. Ei siis riitä, että on tekninen taito tanssia, laulaa tai soittaa – pitää hallita myös flamencotietämys ja kommunikointi muusikoiden ja tanssijoiden välillä. Tanssijan osalta flamencotietämykseen kuuluu vähintään perustietoa flamenco-ohjelmiston eri tyyllilajeista sekä tietoa siitä, miten flamenkokappale rakennetaan, millaisia osia siihen kuuluu ja miten niitä yhdistellään.

Tässä luvussa esittelen flamencomusiikin improvisatorisuuden taustalla olevia perustekijöitä ja sitä, miten improvisatorisuus flamencossa syntyy tanssijoiden ja muusikoiden välisessä vuorovaikutuksessa. Olen itse opiskellut flamencotanssia ja -musiikkia vuodesta 1995 Suomessa ja Espanjassa. Saadakseni flamencon musiikillisesta kokonaisuudesta mahdollisimman monipuolisen käsityksen olen toiminut flamencoyhtyeissä niin tanssijana, laulajana, lyömäsoittajana kuin myös *palmerona* (*palmas* = kättentaputukset). Pro gradu -tutkielmassani (Djupsjöbacka 2006) tutkin flamencon muotorakennetta ja muusikoiden rooleja.

Flamencomusiikin ja -tanssin taustaa

Flamencon juuret löytyvät Etelä-Espanjasta, Andalusiasta, jossa väestö on aina ollut etnisesti hajanainen. Monet Espanjaan asettuneet kansat jättivät oman jälkensä siihen keitokseen, jota nykyään kutsutaan flamencomoksi. Tärkeitä vaikutteita toivat etenkin romanit, juutalaiset ja muslimit. Flamencon alullepanijoista kiistellään, mutta tiedetään, että sen ensimmäiset tunnetut esittäjät olivat kaikki romaneja ja elivät 1700-luvun lopulla. (Ks. esim. Lindroos 1999; Molina & Mairena 1979; Rosy 1998; Leblon 1991; Crivillé i Bargalló 2007.) Historiankirjoituksen painotukset vaihtuvat jatkuvasti, mutta tällä hetkellä moni painottaa Latinalaisesta Amerikasta saapuneiden vaikutteiden tärkeyttä (ks. esim. Núñez 2011).

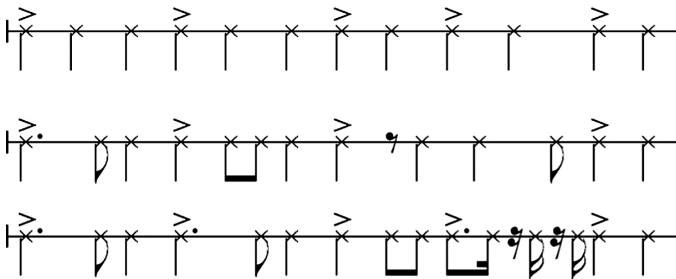
Flamenco muodostuu kolmesta pääelementistä: laulu (*cante*), tanssi (*baile*) ja kitara (*toque*). Nämä kolme peruspilaria mainitaan lähes kaikissa flamenco koskeissa lähteissä tässä järjestyksessä. Laulu nähdään perinteisesti flamencon ytimenä: ”Flamencosanastossa sanat cante [laulu] ja flamenco (substantiivina) ovat synonyymejä.” (Blas Vega & Rios Ruiz 1988, 144.)¹ Flamencon osatekijöistä tanssi on kuitenkin herättänyt eniten huomiota, etenkin Espanjan ulkopuolella. Kitara tuli alkujaan flamencoon säestämään laulua ja tanssia. Vasta 1900-luvulla kitaristit ovat nostaneet flamencokitaran profilia kehittämällä soitto-tekniikkaa ja soittamalla myös soolokappaleita. Tanssi on etenkin soolotanssia, yksilöllistä ilmaisua, joskin flamenco voi lavalla esittää myös erilaisissa ryhmäkokoonpanoissa.

Flamenco-ohjelmisto luokitellaan lukuisiin eri tyyililajeihin (esp. *palos*). Suosittuja tyyililajeja ovat esimerkiksi *siguiriyas*, *bulerías*, *alegrías*, *tangos* ja *tientos*. Laulua ei ole koskaan sidottu yhteen ”oikeaan” muotoon. Laulaja saattaa laulaa saman säkeistön jokaisella kerralla eri tavoin. Hän voi muunnella sekä rytmisiä että melodisia yksityiskohtia suurestikin, kunhan vain pysyy tahdissa (*compás*). Flamencolaulaja ei perinteen näkemyksen mukaan koe esittävänsä tiettyä kappaletta (*una bulería*, ”yksi bulería”), vaan hän laulaa tiettyä tyyililajia (*por bulerías*, ”buleríaa”). On kuvaavaa, että flamencon tyyililajien eli flamenco-ohjelmiston lajinitimet ovat useimmiten monikkomuodossa, esim. *alegrías* eikä *alegría*,

bulerías eikä *bulería*. Flamencolaulaja ei siis esitä yhtä kappaletta vaan voi laulaa valitsemaansa tyyliä vaikkapa tuntikausia.

Joka tyyliä on tietty tahtilaji ja aksentointi, harmonia ja melodia, lyriikan teema ja tunnelma. Nykyisen flamenco-ohjelmiston voidaan arvioida käsittävän noin viisikymmentä *paloa*, esimerkiksi Fernández (2004, 18) luettelee 52 eri tyyliä. Suurin osa seuraa tiettyä tahtilajia, mutta osa on vapaarytmisiä. Vapaarytmisten tyylien ryhmä koostuu Fernándezin (2004, 53) mukaan etenkin *fandangos de Huelvasta* polveutuvista tyyliä, joissa fandangon melodiset ja harmoniset piirteet ovat säilyneet, mutta tahtilaji on hävinnyt. Tilalle on tullut vapaampi, virtuoottisempi lauluilmaisu, josta ei voi enää erottaa selkeitä pulssia. Säestys tyytyy tukemaan laulua harmonisesti, joskin joissain kitaran melodiaosuuksissa säännöllinen metrinen pulssi voi vielä erottua. Vapaarytmisiä tyyliä ovat esimerkiksi *malagueñas*, *granaínas* ja *tarrantas*. Perinteisesti näitä lajeja ei ole tanssittu.

Flamencolaulua on alusta asti säestetty käntäpötsöin (*palmas*). Alun perin flamencoä esittäessä läsnä oli yleensä suuri joukko ihmisiä, jotka kaikki säestivät palmaksi ja kannustivat huudoin (*jaleos*). Nykyään flamencoryhmään kuuluu yleensä noin kahdesta viiteen palmeroä, mutta idea on sama kuin suuren joukon läsnä ollessa – jokainen seuraa samaa perusrytmä, mutta voi vapaasti varioida sitä erilaisin kuviolin (ks. Nuottiesimerkki 1). Taputuskuviot täydentävät toinen toisiaan, ja



Nuottiesimerkki 1. Erilaisia tapoja aksentoida taputuksin tiettyä tahtilajia samanaikaisesti, tässä tapauksessa esimerkiksi tyyliä *soleá por bulerías* tai *alegrías*. Tahtilajin voisi nuotintaa 3+3+2+2+2/4.

hyvin tyypillisiä ovat erilaiset takapotkutaputukset, jolloin toinen palmero taputtaa iskulle ja toinen iskujen väliin.

Nykyään flamencoyhtyeeseen kuuluvat usein myös lyömäsoittimet, joista erityisesti *cajón* (laatikkorumpu) on erittäin suosittu. Myös muita soittimia voi nähdä flamencoyhtyeessä: esimerkiksi viulu, huilu, saksofoni ja basso ovat ajoittain käytössä. Tärkeänä edelläkävijänä muiden soitinten käytössä oli kitaristi Paco de Lucía (1947–2014) kuuluisa, vuonna 1981 perustettu sekstetti, johon kuului flamencolaulun ja -kitaroiden lisäksi huilu/saksofoni, basso sekä lyömäsoittimet.

Perinteinen flamenco seuraa tiettyjä musiikillisia rakenteita, jotka kaikki flamencomuusikot ja -tanssijat tuntevat. Rakenteista mainittakoon *letra*, yhden säkeistön mittainen lauluosuus, *falseta*, kitaran soolomelodiaosuus sekä *escobilla*, tanssijan koputusosuus (ks. esim. Fernández 2004, 15–26). Koputuksilla tarkoitetaan tanssijan jalkatyökentelyä, joka on tärkeä osa musiikkia, etenkin rytmikkaa. Flamencosahan käytetään kenkiä, joiden kärjet ja kannat on vahvistettu nauloilla, jotta jalan äänet kuuluisivat paremmin. Jokainen muusikko, pois lukien palmerot, on vuorollaan pääosassa – laulaja on pääosassa letroissa, tanssija escobilloissa ja kitaristi falsetoissa. Sivuosassa olevat muusikot tukevat pääosan esittäjiä rytmisesti ja harmonisesti sekä ovat mukana tuottamassa osan tunnelmaa. (Ks. Djupsjöbacka 2006, 106–107.) Letrojen, falsetojen ja escobillojen lisäksi flamencon rakenne-elementteihin kuuluvat erilaiset välikkeet (mm. *llamada*, *cierre*, *remate* ja *corte*, ks. Fernández 2004, 15–26). Välikkeitä käytetään rytmisinä kommentteina tai merkkeinä siitä, että halutaan siirtyä seuraavaan osaan (esimerkiksi escobillasta falsetaan).

Flamenco on nykypäivänä kulkenut aika kauas romanien valituslauluista. Se on koko olemassaolonsa aikana imenyt itseensä mitä erilaisimpia vaikutteita. Edelleen esitetään perinteistä flamencoä, mutta myös vahvasti muihin musiikkityyleihin fuusioitunutta flamencomusiikkia sekä kokonaisteoksia, joissa on runsaasti vaikutteita teatterista ja tanssiteiteesta. Joissain tanssiteoksissa on selvä juoni, joissain ei.

Vaikka flamencotaiteilijat ovat yhä vahvemmin alansa ammattilaisia, flamenco elää edelleen myös perhepiireissä. Flamenco ei ole koko Espanjan, saati koko Andalusian kulttuuria, vaan se elää vahvimpana tie-

tyissä kaupungeissa, kuten Sevillassa, Cádizissa, Jerezissä ja Granadassa, sekä tiettyjen ”flamencosukujen” piireissä. Andalusialaisia on joukoitain muuttanut etenkin Madridiin ja Barcelonaan, joista varsinkin Madrid on nykyään tärkeä flamencokeskus. Flamenco on myös jatkuvasti yhä suosittumpaa ulkomailla, esimerkiksi Japanissa.

Flamencosta puhutaan usein kansanmusiikkina, mutta se ei ole koskaan ollut ”kansan”, ei edes koko Andalusian romanivähemmistön omaisuutta. Perinteisesti flamenco ovat esittäneet vain tietyt suvut. Flamenco sopii kuitenkin hyvin esimerkiksi Hannu Sahan esittämään yleiseen luonnehdintaan kansanmusiikista:

Kansanmusiikki on kollektiivista ja perinteeseen pohjaavaa tietoa ja tietämystä. Se ammentaa voimansa ihmisyyksilön luovuudesta ja mielikuvituksesta. Yksilöllisiä piirteitä sisältävissä esitystilanteissa sitä luodaan jatkuvasti uudestaan. Sen luotettavin tuntomerkki on suullisesta eli muistinvaraisesta välittymisestä aiheutuva muodon ja sisällön variaatio. Se voi sisältää – ja useimmiten yksilöllisellä genren ja repertoarin tasolla sisältääkin – piirteitä, jotka eivät ole ”perinnettä”. (Saha 1996, 33–35.)

Vaikka flamenco ovat esittäneet vain tietyt suvut, se pohjautuu kollektiiviseen perinteeseen. Yksilöllisyys on kuitenkin voimakkaasti korostunut – tanssi ei ole sosiaalista tanssia eikä ryhmätanssia vaan yksilöllistä ilmaisua. Laulukaan ei ole yhdessä laulettua vaan yksilön esittämää, usein eksistentiaalista tuskaa tulkitsevaa. Nykyaikana suuri osa etenkin levytetystä flamencomusiikista on tietyn muusikon säveltämää flamenco, mutta tämä ei ole niin uutta, sillä jo aivan flamencon alkuaikoina monet laulajat loivat omia muunnelmiaan, jotka kantavat heidän nimiään vielä tänä päivänäkin. Ricardo Molina ja Antonio Mairena (1979, 182–198) esittelevät *siguiriyas*-lajin laulajat kahtena ryhmänä: luojat (*creadores*) ja suuret tulkitsijat (*grandes intérpretes*). *Siguiriy*an eri alalajeja ovat luoneet yksilöt kuten Planeta (eli 1700–1800-lukujen vaihteessa), El Fillo (k. 1878), María Borrico (eli 1800-luvulla), Enrique El Mellizo (1848–1906) ja Manuel Torre (1878–1933). Alalajit kantavat tekijänsä nimeä, esimerkiksi ”siguiriyas de Enrique El Mellizo”.

Flamenco välittyy kotimaassaan edelleen etenkin suullisesti, ja oppiminen on useimmiten mestari–kisälli-pohjaista. Tässä voidaan nähdä ero flamencon oppimisessa Espanjassa ja ulkomailla. Kun flamenco on mahdollisuus Espanjassa oppia folklore-na, suullisena perinteenä, jouuu ulkomaalainen usein tyytymään sen oppimiseen ”booklore-na” – lähinnä äänitteiden ja videoiden välityksellä.² Nykyään äänitteet ja videot löytyvät kätevästi internetistä. Ulkomailla on usein vaikeampaa oppia asioita, jotka Espanjassa tarttuvat moneen luontevasti ilman erityistä opiskelua. Kommunikointi muusikoiden välillä ja improvisointi kuuluvat näihin paikan päällä helpommin omaksuttaviin taitoihin.

Improvisaatio flamencossa

Etenkin populaareissa kirjoituksissa improvisaation todetaan usein olevan olennainen osa flamencokulttuuria. Esimerkiksi Greg Segal (2000) kirjoittaa *Perfect Sound Forever* -verkkolehdessä improvisaatiosta ja toteaa, että se liitetään usein jazziin, vaikka monet jazzia vanhemmatkin musiikkimuodot hyödyntävät sitä. Segalin mukaan flamencossa ”improvisaatio on olennainen osa rakennetta, mestarit voivat esiintyä tunteita pysähtymättä”.³ *Flamenco in Granada* -sivuston (2007) nimetön kirjoittaja on sentään tietoinen siitä, että esityksen pitää kunnioittaa musiikin perinteitä ja rytmisiä kaavoja mutta toteaa, että ”[k]aikissa flamencon elementeissä on paljon yksilöllistä improvisaatiota – esimerkiksi flamencotanssin on tarkoitus olla tanssijan spontaania ilmaisua laulun joka hetkessä”.⁴ Kirjoittajat eivät selitä, mitä he improvisaatiolla tarkoittavat, ja kirjoitusten sävy on jossain määrin romantisoiva. Flamencoimprovisaatiosta puhuttaessa olisi kuitenkin tärkeää tuoda esiin, että suurin osa flamencossa esiintyvistä improvisaatiosta pohjautuu pitkäjänteiseen perinteisen musiikillisen materiaalin opiskeluun ja harjoitteluun. Hetkessä voi toki valikoida hallitsemastaan repertoarista tilanteeseen ja tunnelmaan sopivia asioita.

Flamencon improvisatorisuus liittyy paljon siihen, että flamencokulttuurissa ei käytetä kirjoitettuja nuotteja, vaan esittäminen on yleensä hetkessä elämistä, kommunikointia muusikoiden kesken. Tämä so-pii hyvin yhteen esimerkiksi etnomusikologi Veit Erlmannin imp-

rovisaation määritelmän kanssa. Hänen mukaansa improvisaatio on "[m]usiikillisen ilmaisen luominen, tai jo sävelletyn musiikillisen ilmaisen lopullisen muodon luominen esittämishetkessä." (Lortat-Jacob 1987, 68.)⁵ Itse kuitenkin korostan usein opetustilanteessa sitä, ettei flamencom improvisaatiossa ole kysymys mistään täysin vapaasta luomisesta. Ennemmin haluaisin puhua valikoimisprosessista. Muusikot ja tanssijat hallitsevat tietyn määrän erilaista materiaalia, josta he esittämistilanteessa voivat valikoida haluamansa. Tilanteessa voi tapahtua myös spontaania muuntelua. Voidakseen improvisoida pitää ensin hallita kyseinen musiikki- tai tanssilaji. Kun yleisön jäsen Flamingo-festivaalin yleisökeskustelussa (Aleksanterin teatteri, Helsinki 5.4.2007) kysyi, miten suuri osa esityksestä on improvisoitua, niin lukuisiin musiikkilajeihin ja myös flamencoan perehtynyt viulisti Sanna Salmenkallio vastasi: "Muista, että kun improvisoidaan, valmisteltuna pitää olla vähintään kymmenkertainen määrä materiaalia, jotta on, mitä esittää."

Kun improvisoi flamenkokulttuurissa, pitää tuntea ne kehykset, joiden sisällä pysyminen pitää improvisoinnin yhä edelleen flamencona. Tämä koskee sekä muusikoiden että tanssijoiden toimintaa. Tietysti esimerkiksi nykytanssija voi improvisoida flamencomusiikkiin, mutta silloin lopputulos ei välttämättä ole flamenco, jos tanssija ei tunne flamencon asettamia kehyksiä. Heffner Hayes (2003, 106) puhuu "kartasta", josta löytyvät mahdolliset ratkaisut. Kartta pitää tuntea, jotta improvisointi olisi tyylinmukaista. Kuitenkaan kartta ei voi sisältää kaikkea. "Tässä on improvisaation paradoksi: se ei ole täysin spontaania eikä täysin koreografoituakaan. Esiintyjät oppivat tekemään nopeita sävellyksellisiä ratkaisuja perustuen heidän tietoonsa tietystä merkitysjärjestelmästä." (Heffner Hayes 2003, 106).⁶

Improvisointia voi flamenconsa tapahtua hyvin monella eri tasolla. Muusikoiden roolit ovat erilaisia. Laulaja vastaa laulusäkeistöistä. Esiityksen alkuun kuuluu usein lyhyt lauluintro eli johdanto-osa, josta käytetään muun muassa termejä *salida*, *entonación* tai *temple*. Lauluintro voi olla täysin improvisoitu lajin harmonian ja melodiikan sisällä. Introsossa ei useimmiten käytetä sanoja vaan ainoastaan tavuja kuten "le-re-le", "ti-ri-ti-ri", ja tavujakin voi improvisoida aika vapaasti. Laulaja voi valikoida laulamansa säkeistöt etukäteen tai itse tilanteessa. Monesti laulaja

hallitsee suuren määrän tietyn tyylilajin laulusäkeistöjä ja valikoi niistä haluamansa. Jos laulaja esimerkiksi esiintyy kahdestaan kitaristin kanssa, he voivat valita tyylilajin ja esittää siitä niin monta säkeistöä kun haluavat, jatkaen esitystä niin kauan kuin haluavat.

Yleensä laulusäkeistöt on ennalta opittu sekä sanoituksiltaan että melodialtaan. Hetkessä niitä voi kuitenkin muunnella – voi esimerkiksi toistaa säkeistön osia tai jättää toistamatta, venyttää tiettyjä säkeitä pidemmiksi (ks. Nuottiesimerkki 2), koristella melodiaa erilaisin korukuvioin tai muunnella melodian rytmiikkaa (ks. Nuottiesimerkki 3). Laulusäkeistön ydin pysyy kuitenkin samana ja laulajan muuntelun pitää koko ajan olla niin selkeää, että kitaristi pystyy säestämään häntä. Lisäksi rytmin pitää ”pysyä kasassa”, jos kyseessä on rytminen laji kuten *soleá por bulerías*, *tangos* tai *alegrías*. Vapaarytmisissä lajissa on luonnollisesti vielä suuremmat mahdollisuudet muunnella, pidentää myös yksittäisten äänien kestoa, pitää taukoja ynnä muuta.



Nuottiesimerkki 2. Toisen *soleá por bulerías* -säkeistön ensimmäinen fraasi, laulaja Juan José Amador (Campallo 2002). Kirjoittajan nuotinnos.

Joskus laulaja saattaa unohtaa säkeistön sanat, jolloin hän joutuu lennosta improvisoimaan uusia sanoja tilalle. Laulaja saattaa tietysti myös saada muistikatkoksen eikä muista yhtään säkeistöä. Silloin voi tehdä niin kuin vanha rouva Jerezissä sijaitsevalla Peña Tío José de Paula -flamencoklubilla. Olin itse läsnä Festival de Jerezin yhteydessä järjestetyis-

sä jameissa helmikuussa 2001, jolloin vanhempi rouva lähti laulamaan *buleriasta* sanoin ”En muista yhtään säkeistöä”.

Kitaristin vastuulla ovat ns. kitaramelodiaosuudet eli *falsetat*. Falsetat soitetaan yleensä tiettyssä muodossa eikä niitä välttämättä kovasti muunnella. Niin kuin laulusäkeistöissäkin, toistojen kanssa voidaan leikitellä – toistaa tai jättää toistamatta tietty osa melodiaa. Muuten kitaristin

20

me de-bí-a de ha-be-e-ger muer-to cuan-do

21

cuan-do yo te co-o-no-cí

22

mal-di-go yo de-la ho-ga-ga-ga ho-ra que pue-s

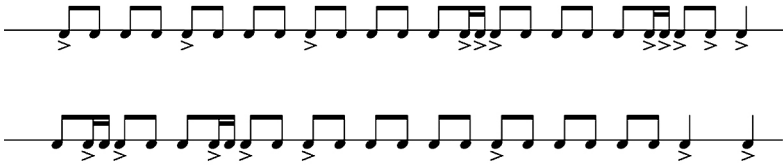
23

pue-ge-sto los o-o-jil-losen tí

Nuottiesimerkki 3. Ensimmäisen *soleá*-säkeistön viimeiset neljä tahtia (koko säkeistön pituus yhdeksän tahtia). Laulaja Juan José Amador, kitara Mariano Campallo (Campallo 2002). Kirjoittajan nuotinnos.

tehtävänä on säestää valppaana laulua ja tanssia, mikä vaatii sekä suurta laulusäkeistöjen ja tanssin tuntemusta että kykyä improvisoida ja luoda hetkessä. Kun laulaja on aloittamassa laulusäkeistöä, kitaristi ei välttämättä tiedä lainkaan mitä on tulossa. Seuratessaan laulua hän koristelee soittoaan jatkuvasti erilaisilla pienillä melodioilla ja rytmisellä aksentoinnilla, vaihtaen sointuja laulumelodian mukaan ja kadottamatta koskaan rytmiä.

Tanssijan vastuulla ovat koputusosuudet sekä erilaiset rytmiset kommentit. Koputusosuudet voivat olla hyvinkin pitkiä, ja usein ne suunnitellaan jossain määrin ennakolta, mutta niitä voi myös improvisoida esiintymistilanteessa. Koputusosa rakentuu varioimalla yksinkertaisia rytmikuvioita lukemattomilla eri tavoilla ja varioimalla aksentointia (ks. Nuottiesimerkki 4). Hyvin tyypillisiä ovat erilaiset triolikuviot sekä pitkät takapotkusarjat.



Nuottiesimerkki 4. Kolmannen koputusosan aloitus, tanssija María del Mar Moreno (Mar Moreno 1999). Kirjoittajan nuotinnos.

Oman kokemukseni mukaan erityisesti kitaristin ja tanssijan välinen yhteistyö on tärkeä pohja onnistuneelle kokonaisuudelle flamencoesityksessä. Tanssijana pidän siitä, että joitakin kohtia kuten koputusosan musiikillista rakennetta ja yksittäisiä rytmisiä kommentteja voi rauhassa valmistella kitaristin kanssa. Falsetat voi halutessaan koreografoida hyvinkin tarkkaan, jos niitä on mahdollisuus harjoitella etukäteen, mutta tanssija voi myös halutessaan kokonaan improvisoida falsetaosuuk-sissa. Jos laulaja esiintyy selkeästi, tanssija pystyy samoin myös hetkessä improvisoimaan tanssia lauluosuuksiin.

Monesti improvisaatioon liitetään tietty autenttisuus – improvisoitu flamenco nähdään autenttisempänä kuin sellainen, joka ei sisällä improvisaatiota. Esimerkiksi Javier González Martín (2008, 383–390) on mielenkiintoisella tavalla pohtinut kysymystä autenttisesti flamencosta. Flamencotaiteen autenttisuuden kaanon on hänen mukaansa teoreettinen konstruktio, joka liittyy kahteen pääseikkaan: (a) flamenco nähdään uniikkina taiteenlajina, eikä sen toivota häviävän, ja (b) se on tai on ollut vaarassa hävitä. Ajatukset tarpeesta säilyttää ”autenttinen flamenco” johtavat edelleen hyvin pitkälti 1950–1960-lukujen hallitsevaan flamencolaulajaan ja -tutkijaan Antonio Mairenaan (1909–1983). Siihen aikaan espanjalainen yhteiskunta oli suuressa murroksessa ja Mairena, joka pelkäsi valtaväestöön assimiloitumista, halusi korostaa romanien itsetuntoa kutsumalla flamencoä termillä *cante gitano-andaluz* (romani-andalusialainen laulu). Flamencoon liitettävä improvisatorisuuden ihanne liittyyne sekä romanien romantisointiin vapaasta elämäntavastaan ja hurjasta luonteestaan tunnettuna kansanryhmänä että yleisemmin flamencon romantisointiin kansankulttuurina. Mielikuva siitä, että kaikki espanjalaiset tanssivat kaduilla flamencoä, on kaukana totuudesta.

Jameista suurille lavoille

Tänä päivänä flamencoon kuuluvat sekä improvisoitu musisointi ja tanssi että huolellisesti valmistetut kokonaistaideteokset. Michelle Heffner Hayesin (2003, 107) mukaan monet kokevat edelleen romanien esittämän flamencon ”puhtaimpana” flamencona. Tanssin osalta tähän tyyliin kuuluvat olennaisina lyhyet improvisoidut soolot, kun taas ”klassisempi” konserttiflamenco on koreografioidumpaa ja sisältää enemmän klassista balettia tai klassista espanjalaista tanssia (*clásico español*) muistuttavia elementtejä. Flamencokulttuurin sisällä on muutenkin paljon eroavaisuuksia siinä, kuinka paljon improvisaatiota erilaisiin esitystilanteisiin kuuluu. Flamencoä voidaan esittää monenlaisissa tilanteissa, kuten perhepiirin ”jameissa”, pienimuotoisissa laulu–kitara-resitaaleissa, etenkin turisteille suunnatuissa *tablaos*-ravintoloissa tai suurissa tans-

siryhmien teoksissa. Kaikissa näissä improvisaation määrä vaihtelee tilanteittain. Mainitsen tässä joitain esimerkkejä flamencon mahdollisista esitystilanteista.

Suurissa tanssiryhmien esityksissä improvisaatiolla on usein pieni rooli. Suurin osa teoksesta on tarkasti koreografoitu ja huolellisesti harjoiteltu. Jos tanssijoita on useita ja he kaikki esittävät samaa koreografiaa, improvisointiin ei ole suuriakaan mahdollisuuksia. Suunnitellessaan koreografian koreografi suunnittelee samalla myös musiikin yhdessä muusikkojen kanssa. Koreografia voi olla hyvinkin tarkka: se voi esimerkiksi heijastaa ja korostaa jokaista kitaramelodian pientä säveltä ja aksenttia. Tämä tietysti edellyttää sitä, että kitaramelodiat eivät ole improvisoituja. Laulaja voi silti välillä vaihtaa säkeistöjä tietyn tyyllilajin sisällä, kunhan säkeistöjen pituudet säilyvät. Kun suuri ryhmä tanssii, tanssijoiden on vaikeaa tehdä suuria muutoksia hetkessä. Myös suurten tanssiryhmien esityksissä saattaa tietysti sattua ja tapahtua odottamatomia. Jos laulaja esimerkiksi yllättäen venyttää säkeistön pidemmäksi tai lopettaakin säkeistön yhtäkkiä aikaisemmin, pitää tanssijoiden yhtenä ryhmänä yrittää reagoida siihen tyylikkäästi.

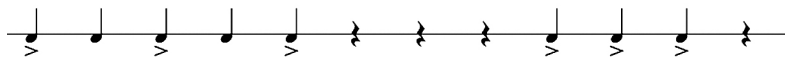
Samantyyppisessä esityksessä voi olla myös solistisia tanssiosuuksia, jotka tarjoavat enemmän mahdollisuuksia sisällyttää esitykseen improvisaatiota. Soolotanssija pystyy herkästi reagoimaan esimerkiksi muutoksiin lauluosuuksissa, ja monet haluavatkin tätä silmällä pitäen jättää osan kappaleen rakenteesta avoimeksi antaen siten itselleen mahdollisuuden ”elää hetkessä”. Esimerkiksi kuuluisan flamencotanssija-koreografi Eva Yerbabuenan (s. 1970) esityksessä *Eva* yhtenä soolonumerona on *granáinas*, joka tässä esityksessä on pitkälti rakennettu improvisaation varaan. Kyseessä on vapaarytmisen flamencon tyyllilaji, jota yleensä esittävät vain laulaja ja kitaristi – siis ilman tanssia. *Granáinasta* Eva on itse todennut haastatteluissa, että se on ainoa kohta esityksessä, jolloin hän voi ”leikkiä ja improvisoida” (ks. Sirkesalo 2000). Vapaarytmyisyys antaa tanssijalle paljon tilaa. Hän voi seurata laulua täysin vapaasti, eikä rytmisiä kommentteja tarvita. Musiikki etenee itsenäisesti ilman tanssijan osallistumista.

Miten suuri osuus improvisaatiolla sitten on muunlaisissa esityksissä? Toisena esimerkkinä voimme mainita ns. tablaossa tapahtuvat esi-

tykset. Tablao on etenkin turisteille suunnattu esityspaikka, jossa muusikot ja tanssijat esiintyvät useimmiten joka päivä, useita kertoja samana iltana. Kyse ei ole laajoiksi kokonaisuuksiksi suunnitelluista teoksista, kuten ensimmäisessä esimerkissä, vaan melko yksinkertaisista, perinteisistä, yksittäisistä kappaleista. Tällaisessa kontekstissa esiintyjäryhmä ei välttämättä ole juurikaan yhdessä valmistellut esitystään. Etukäteen saattaa olla sovittua vain se, mitä tyyllilajeja aiotaan esittää. Vieraillessani sevillalaisessa Los Gallos -tablaossa toukokuussa 2013 kitaristi José Torres kertoi minulle työnsä yksityiskohdista. Siihen aikaan Los Gallosissa esiintyi päivittäin kolme laulajaa, kolme kitaristia ja viisi tanssijaa. Lopulliset kokoonpanot – kuka esiintyy kenenkin kanssa – saatettiin sopia vasta viittä minuuttia ennen esityksen alkua tai jopa kesken esityksen, riippuen esimerkiksi siitä, miten hyvissä ajoin kukin tuli paikalle. Tyyllilajeista ja illan ohjelmajärjestyksestä päätti tablaon esimies, ja nämä tiedot olivat ilmoitustaululla esiintyjien nähtävissä heidän töihin saapuessaan.

Tablaossa tanssija voi siis lähteä esiintymään siten, että muusikkojen ainoa tieto tulevasta on tyyllilaji, esimerkiksi että kyseessä on *alegrías*. Mahdollisesti tanssija on esittänyt joitain toivomuksia etukäteen, esimerkiksi montako letraa eli säkeistöä hän haluaisi, tai pyytänyt kitaristia soittamaan hänelle jonkin kitaramelodian tiettyssä kohdassa. Esityksessä ryhmä seuraa perinteisen flamencokappaleen kaavaa ja synnyttää kokonaisuuden hetkessä. Esiintyjät pyrkivät antamaan toisilleen niin selkeitä merkkejä, että jokainen tietää, mitä seuraavaksi tapahtuu. On olemassa tiettyjä perinteisiä lopetuksia – jos muusikot näkevät ja kuulevat tanssijan esittävän tällaisen esimerkiksi *siguiriyas*-tyyllilajin koputusosan päätteeksi (ks. Nuottiesimerkki 5), tämä todennäköisesti haluaa lopettaa osan ja siirtyä vaikkapa seuraavaan lauluosuuteen.

Kukaan ryhmästä tuskin menee improvisoimaan tyhjistä, vaan jokaisella on jo varastossa tietty määrä ohjelmistoa, josta valita. Laulajalla on



Nuottiesimerkki 5. *Siguiriyas*-tyyllilajille tyypillinen lopetus.

takataskussaan useita kyseiseen lajiin kuuluvia laulusäkeistöjä, kitaristi tuntee perinteiset laulusäkeistöt ja joitain tanssiosuuksia niin että voi säästää niitä lennosta, ja lisäksi kitaristi hallitsee kitaramelodioita, joita voi lisätä sopiviin kohtiin. Tanssija tuntee perinteiset laulusäkeistöt ja tietää, missä kohdissa niihin perinteisesti lisätään rytmiset kommentit. Hänellä on myös itsellään varastossa erilaisia koputuksia ja rytmisiä kommentteja kyseiseen lajiin. Yleisön edessä kaikki lähtevät muokkaamaan kokonaisuutta. Virheitä ja väärinymmärryksiä saattaa tulla matkan varrella, mutta kommunikaatiota pitää vain jatkaa ja tehdä itsensä ymmärretyksi. Näin syntyvää esityskokonaisuutta tuskin enää nähdään ja kuullaan samanmuotoisena uudelleen.

Eniten flamencossa improvisoidaan silloin, kun sitä esitetään erilaisissa juhlissa, perhepiirissä, ”jamitteluna”. Silloin tarvitsee vain tietää, missä tyyllilajissa mennään, ja kaikki tyyllilajin tuntevat voivat osallistua. Esimerkiksi juhlissa *bulerías* on tyyppillinen laji jamittelulle. Kaikki läsnäolijat voivat osallistua tilanteeseen kättentaputuksilla (*palmas*) ja vuorollaan myös laulamalla, tanssimalla tai soittamalla. Bulerías-jamittelu voi kestää tuntikausia – niin kauan kuin soitettavaa, laulettavaa ja tansittavaa riittää. Laulaja aloittaa uuden säkeistön, joku lähtee piirin keskelle tanssimaan, tanssii joitain säkeistöjä ja poistuu. Bulerías-tanssiosuus, ns. *pataíta*, on yleensä hetkessä improvisoitu, mutta jälleen kyseessä on valikointi eikä täysin vapaa improvisaatio. Tanssijalla on varastossa materiaalia, ja laulua ja soittoa kuunnellessaan hän valitsee, mitä tekee seuraavaksi. Buleríakseen kuuluu myös kaikenlaista hassuttelua, jota voi syntyä vapaasti tilanteen mukaan. Usein suuren mittakaavan flamencoesityksessä voi ylimääräisenä numerona nähdä bulerías-jamittelua, ns. *fin de fiesta*. Monesti sen yhteydessä muusikot ja tanssijat kokoontuvat lavan etuosaan ja esiintyvät akustisesti. Usein myös muusikot saattavat tehdä lyhyitä improvisoituja tanssipyrähdyksiä.

Mitä siis vastata oppilaille, kun he kysyvät milloin pääsevät improvisoimaan? Flamencon oppiminen on pitkä prosessi, varsinkin jos asuu Suomessa, jossa sitä ei pääse kuuntelemaan yhtä helposti kun sen synnyinseuduilla Espanjassa. Flamenco on vaativaa, ja esimerkiksi tietyt tyylinmukaiset rytmit pitää hallita improvisoidessakin. Kun tuntee lajin ja on oppinut jonkin verran siihen kuuluvaa materiaalia, voi kui-

tenkin lähteä improvisoimaan. Jos juhlassa kannustetaan laulamaan, soittamaan tai piirin keskelle tanssimaan, kannattaa hyödyntää sitä materiaalia, minkä osaa.

Viitteet

¹ ”En el léxico flamenco los vocablos cante y flamenco (como sustantivo) son sinónimos.” Kaikki lainaukset käänt. T.D.

² Folkloren ja bookloren määrittelystä ks. esim. Honko 1990, 99; Leisiö 1988, 24.

³ ”There is flamenco, in which improvisation is an integral part of the form, with master players being able to perform for hours at a time without stopping.”

⁴ ”In all elements of flamenco there is a great deal of personal improvisation – flamenco dance, for example, is meant to be the spontaneous expression of the dancer at each given moment of the song.”

⁵ ”Création d’un énoncé musical, ou forme finale d’un énoncé musical déjà composé, au moment de sa réalisation en performance.”

⁶ ”Here is the paradox of improvisation: it is neither truly spontaneous nor fully choreographed. Performers learn to make rapid compositional choices based on their knowledge of a system of meaning.”

Lähteet

Kenttätyömuistiinpanot

Flamingo-festivaali 5.4.2007. Yleisökeskustelu, panelisteina Katja Lundén, Kaari Martin, Roni Martin, Angel Rojas, Sanna Salmenkallio. Aleksanterin teatteri, Helsinki.

Tablao Los Gallos 11.5.2013. Flamencositys sekä tapaaminen flamencokitaristi José Torresin kanssa. Sevilla, Espanja.

Materiaali kirjoittajan hallussa.

Audiovisuaalinen materiaali

Sirkesalo, Sohvi, toim. 2000. *Flamencon syke*. Dokumenttielokuva Tampereen VI kansainväliseltä flamencoviikolta. Tuott. Marita Porrassalmi, ohj. Tiina Santaharju. Tampere: YLE2 Viihdeohjelmat.

Mar Moreno, María del. 1999. *Jóvenes maestros del arte flamenco. Vol I*. Videokasetti. OFS Producciones 5025-99.

Campallo, Rafael. 2002. *Jóvenes maestros del arte flamenco*. Videokasetti. OFS Producciones JM 5070-P.

Internetlähteet

Djupsjöbacka, Tove. 2006. *Flamencon muotorakenne ja muusikoiden roolit. Kadden kappaleen analyysi*. Musiikkitieteen pro gradu -tutkielma, Helsingin yliopisto, www.tovedjupsjobacka.com/wp-content/uploads/2011/10/ToveProgradu.pdf. (Sivuilla käyty 5.8.2014.)

Flamenco in Granada -verkkosivusto. 2007, <http://www.whatgranada.com/granada-flamenco.html>. (Sivuilla käyty 5.8.2014.)

Núñez, Faustino. 2011. *Flamencopolis*-verkkosivusto, <http://www.flamencopolis.com>. (Sivuilla käyty 5.8.2014.)

Segal, Greg. 2000. Improvisation? *Perfect Sound Forever Online Music Magazine*, March 2000, <http://www.furious.com/perfect/improvisation.html>. (Sivuilla käyty 5.8.2014.)

Kirjallisuus

Blas Vega, José & Ríos Ruiz, Manuel. 1988. *Diccionario enciclopédico ilustrado del flamenco I: A-LL*. Madrid: Editorial Cinterco.

Crivillé i Bargalló, Josep. 2007. *Historia de la música española: 7. El folklore musical*. Madrid: Alianza Editorial. Ilmestyi alun perin 1983.

Fernández, Lola. 2004. *Teoría Musical del Flamenco*. Madrid: Acordes Concert.

González Martín, Javier. 2008. El canon de autenticidad flamenco. Teoksessa *El patrimonio musical de Andalucía y sus relaciones con el contexto ibérico*, toim. Francisco J. Giménez Rodríguez & Joaquín López González & Consuelo Pérez Colodrero, 383–390. Granada: Editorial Universidad de Granada.

Heffner Hayes, Michelle. 2003. The Writing on the Wall: Reading Improvisation in Flamenco and Postmodern Dance. Teoksessa *Taken by Surprise: A Dance*

- Improvisation Reader*, toim. Ann Cooper Albright & David Gere, 105–118. Middletown, CT: Wesleyan University Press.
- Honko, Lauri. 1990. Folkloreprosessi. *Sananjalka* 32: 93–121.
- Leblon, Bernard. 1991. *El cante flamenco. Entre las músicas gitanas y las tradiciones andaluzas*. Madrid: Cinterco.
- Leisiö, Timo. 1988. *Kansanmusiikin tutkijan perussanastoa*. Tampere: Tampereen yliopiston kansanperinteen laitos.
- Lindroos, Katja, toim. 1999. *Flamenco*. Helsinki: Like.
- Lortat-Jacob, Bernard, toim. 1987. *L'improvisation dans les musiques de tradition orale*. Paris: Selaf.
- Molina, Ricardo & Mairena, Antonio. 1979. *Mundos y formas del cante flamenco*. Sevilla: Al-Andalus. Ilmestyi alun perin 1963.
- Rossy, Hipólito. 1998. *Teoría del cante jondo*. Barcelona: Credsa. Ilmestyi alun perin 1966.
- Saha, Hannu. 1996. *Kansanmusiikin tyyli ja muuntelu*. Kaustinen: Kansanmusiikki-instituutti.

Sointurakenteet jazzimprovisaation lähtökohtana

Useimpia improvisaatiotutkimuksen näkökulmia yhdistävä ajatus on, että improvisaatio ei käytännössä koskaan synny tyhjästä vaan sen taustalla on aina joitakin suunnitelmia, ennakkoehtoja tai rajoituksia. Jonkin verran paradoksaalinen, mutta usein välttämätön lähtökohta improvisaation tutkimukselle on pyrkiä identifioimaan mahdollisimman tarkkaan *ei*-improvisoitu osuus musiikista. Tyypillinen improvisaatiotutkija kartoittaa kollektiivisesti jaettuja musiikillisia rakenteita tai soittajan käyttämiä yksilöllisiä improvisaatiotekniikoita, joiden ajatellaan olleen jossain mielessä olemassa jo ennen musiikin esityshetkeä. Näiden avulla on mahdollista sanoa jotain siitä, missä määrin musiikki syntyy esityshetkellä ja tässä mielessä siis on improvisoitua (ks. esim. Nettl 1998, 10–11).

Termillä ”malli” on usein viitattu tähän improvisaation taustalla olevaan todellisuuteen (esim. Nettl 1974; Lortat-Jacob 1987; Huovinen 2010; tämän kirjan luku Johdatus musiikillisen improvisaation tutkimukseen). Tutkimuksen tavoitteena saattaa esimerkiksi olla selvittää, millaisia ovat jonkin tietyn, vaikkapa ulkoeurooppalaisen, musiikkikulttuurin mallit. Ennen tällaiseen kysymykseen vastaamista on syytä kuitenkin tehdä selväksi, mitä ”mallilla” lopulta tarkoitetaan tai millaisiin asioihin termi viittaa. Moniulotteiseen mallin käsitteeseen näyttääkin kytkeytyvän monia tutkimusmetodologisia sekä jopa ontologisia kysymyksiä, jotka jäädessään lausumatta ääneen heikentävät improvisaatiotutkimuksen perustaa. (Laine 2008.) Joitakin näistä teemoista sivutaan myös seuraavassa, kun tarkastelun kohteena on sointurakenne jazzin tärkeänä improvisaatiomallina.

Improvisointia voidaan pitää kognitiivisesti ja motorisesti haastavana erityistaitona, joka muistuttaa monia psykologian asiantuntijuuden teorioiden (engl. *expert theory*) tutkimuskohteita (ks. lisää esim. Ericsson et al. 2006). Tutkimuksen mukaan asiantuntijuuteen liittyy usein kyky koodata monimutkaista informaatiota yksinkertaisempaan muotoon, ja näin voidaan merkittävästi vähentää kognitiivista kuormitusta. Informaation tehokas koodaaminen helpottaa ja tehostaa erityisesti laajojen asiakokonaisuuksien oppimista, muistamista sekä hallintaa. Huomioitava on, että tällainen erityistaito vaatii yleensä suurta määrää harjoittelua. (Ks. esim. Pressing 1998, 48–49, 54.) Jazzimprovisaatiossa sointurakenteiden hierarkkinen jäsentäminen sekä ryhmittely vaikuttaisivat olevan tärkeitä informaation koodaamisen tapoja. Toisaalta sointurakenteet voidaan nähdä improvisaatiossa myös kognitiivista kuormitusta keventävinä musiikkielementteinä: ne antavat säveltasomateriaalia improvisoijan luovuuden tueksi, mikä vähentää uuden materiaalin tuottamiseen liittyvää kuormitusta.

Tämä kirjoitus edustaa tutkimusnäkökulmaa, jossa kiinnostuksen kohteena ovat juuri improvisaation taustalla olevat musiikkia ohjaavat rakenteet, eivät niinkään yksittäisten improvisaatioiden ominaisuudet. Seuraavassa esitellään muutamia käsitteellisiä apuvälineitä, joiden avulla jazzille keskeistä mallityyppiä, sointurakennetta, voitaisiin paremmin ymmärtää. Jazzin sointurakenteista voidaan kysyä, millaisia ominaisuuksia näillä musiikkielementeillä on: Millaisista osista sointurakenteet muodostuvat? Entä onko jazzin sointurakenteilla määrällisiä tai ajallisia (esim. rakenteen pituuden) reuna-arvoja, joita rakenteet eivät ylitä tai alita? Millaisia kaavamaisuuksia jazzin sointurakenteiden joukko pitää sisällään vai onko joukko hyvinkin monimuotoinen? Tehtyjä havaintoja voidaan yrittää tulkita improvisoijan kognition kannalta: Miksi jazzin sointurakenteet ovat sellaisia kuin ovat? Miten improvisoija hahmottaa sointurakenteet ja käyttää niitä hyödykseen improvisaatiossa?

Sointurakenne improvisaatiomallina

Vakiintuneen käsityksen mukaan jazzmuusikko improvisoi ennen kaikkea kappaleen sointurakenteen pohjalta (ks. esim. Tirro 1974, 286–287; Tabell 2004, 13). Vaihtoehtoisesti saatetaan puhua ”harmoniarakenteista”, ”sointukuluista” tai ”sointukierroista”.¹ Näistä jälkimmäisin termi ilmaisee sen, että tyypillisesti sointurakennetta toistetaan useita kertoja kappaleen kuluessa: sekä improvisoiva solisti että säestäjät noudattavat samanlaisena toistuvaa kaavaa, jossa soinnut seuraavat toisiaan ennalta määrättyssä peräkkäisessä järjestyksessä. Sointurakenne on siten myös tärkein jazzyhtyeen kollektiivista toimintaa ohjaava, yhdenmukaistava ja synkronisoiva musiikkielementti. Tarkalleen ottaen nämä väittämät sopivat ennen kaikkea nykyään valta-asemassa olevaan bebop-tyyppiseen jazziin erotuksena vapaammista tyyliuntauksista kuten free jazz. 1940-luvulla alkunsa saanut bebop vaikutti jazzmusiikkiin voimakkaasti kaikilla musiikin parametreilla – rytmi, melodia, harmonia sekä sointiväri – ja nämä vaikutteet elävät vahvasti monissa myöhemmin kehittyneissä jazztyyleissä. Jazzpedagogiikkaan bebop-perinne on juurruttanut vahvan sointu- ja sointurakenne-ajattelutavan, joka on tärkeimpiä piirteitä bebop-tyyppisessä jazzissa.

Myös ”sointurakenne”-termin käyttöä on syytä tarkentaa. Mihin se tarkalleen sanoen viittaa? Kysymys on viime kädessä käsitteen määrittelystä ja siten pitkälti sopimuksenvaraisesta asiasta. Mikä tekee jostakin musiikkielementistä sointurakenteen? Tarvitaan epäilemättä ainakin sointuja, jotka määrittyvät yhtä aikaa soivien sävelten tai niin kutsuttujen harmonisten intervallien avulla. Vaikka ”sointurakenteesta” olisi ehkäpä mahdollista puhua myös yhden soinnun kohdalla (”soinnun rakenne”; jokin erityinen tapa realisoida sointu), useimmiten sointurakenteella tarkoitetaan yksittäisten sointujen muodostamia yhdistelmiä tai kokonaisuuksia. Tarkempi rajanveto saattaa kuitenkin osoittautua hankalaksi: tarkoitetaanko ”sointurakenteilla” vakiintuneita muuttaman soinnun yhdistelmiä (esim. ii-V-I,² *turnaround*³), teoreettisia sointujen suhdejärjestelmiä (esim. musiikin teoriasta tuttu *kvinttiympyrä*) vai johonkin kappaleeseen identifioituvia harmonisia muotorakenteita (esim. *Autumn Leaves*).

Tässä kirjoituksessa sointurakenteilla tarkoitetaan ennen kaikkea viimeksi mainittuja. Jos bebop-tyyliä edustava jazzmuusikko sanoo improvisoivansa kappaleeseen K , niin on periaatteessa mahdollista määrittää sointurakenne S_K tämän improvisaation perustana. Yksittäiset soinnut, lyhyehköät sointuyhdistelmät tai teoreettiset sointukulut ovat tällaisen harmonisen muotorakenteen hierarkkisesti alempia rakenne-elementtejä.

Sointurakenteen käsitteellä on kuitenkin lisäulottuvuuksia, joista ainakin tutkijan on hyvä olla tietoinen. Filosofiasiaa voitaisiin pohdita ontologian eli asioiden olemassaoloa koskevan tarkastelun näkökulmasta. Jos sovelletaan filosofi Karl Popperin (1902–1994) kolmen maailman ontologiana tunnettua teoriaa, niin voidaan esittää, että sointurakenteisiin liittyy fysikaalinen, mentaalinen sekä kulttuurinen ulottuvuus. Tämä jaottelu vastaa Popperin maailmoja 1, 2 ja 3 (ks. Popper 1972; 1994; Popper & Eccles 1977). Onko sointurakenne jotain, joka esiintyy musiikkiesityksen soivassa fysikaalisessa todellisuudessa? Vai onko se kenties soittajan mielessä oleva kognitiivinen tai mentaalinen rakenne, jonka avulla yksilö tuottaa improvisaatiota? Vai olisiko sointurakenteita mielekästä tarkastella abstrakteina rakenteina liittämättä niitä mihinkään erityiseen musiikintekotilanteeseen ja siinä esiintyviin soiviin ääniin tai mentaaliin tiloihin?

Esitetyt kolme näkökulmaa ”sointurakenne”-termin käyttöön ovat kaikki mahdollisia, mutta heijastavat erilaisia tutkimuksen painotuksia tai paradigmoja. Nykyisten äänianalyysiin soveltuvien tietokoneohjelmien avulla tutkijan olisi mahdollista keskittyä tarkastelemaan fysikaalisessa maailma 1:ssä ”soivaa sointurakennetta”. Mielenkiinnon kohteena voisi olla esimerkiksi selvittää, millaisia soivien äänten muodostamia akustisia rakenteita bebop-yhtyeessä syntyy soittajien kollektiivisen toiminnan tuloksena. Tutkimuksen lähtökohdaksi otettaisiin musiikin soiva pintataso⁴ ja siinä havaitut säveltasoilmiöt.

Kognitiivisesti orientoitunut tutkija saattaa olla kiinnostunut pikemminkin maailma 2:n ”mentaalista sointurakenteesta” ja siihen liittyvistä kysymyksistä: onko soittajilla käytössään tällainen kollektiivinen improvisaation viitekehys, ja miten tiedostettua sen käyttö on? On usein todettu, että tällaisiin kysymyksiin ei ole mahdollista saada suoraa

vastausta esimerkiksi transkriptioanalyysin keinoin eli tarkastelemalla soitetusta musiikista jälkeinpäin tehtyjä nuotinnoksia. Jazzissa tämä on seurausta muun muassa siitä, että soittajien käyttämät sointurakenteet eivät välttämättä realisoitu sellaisenaan musiikin pintatasolla. Pressing (1984, 350–351) vertaakin tilannetta siihen, että tehtaan toimintaa yritettäisiin päätellä tarkastelemalla pelkästään sen tuotteita. Toisin sanoen tutkimalla pelkästään muusikon tuottamia säveliä emme voi olla täysin varmoja siitä, miten hän on soittamaansa ajatellut vai onko ajatellut lainkaan. Improvisoijan mentaalisen todellisuuden tutkiminen on yleensäkin haaste. Tulkinnoille on kuitenkin mahdollista saada vankempaa pohjaa, jos käyterään monitieteistä tutkimusotetta. Jazztutkimuksessa hyödyntämisen arvoisia ovat esimerkiksi samasta kappaleesta useita ”ottoja” sisältävät studiosessiotallenteet, yleisesti laajemmat transkriptioaineistot, muusikoiden haastattelut ja ylipäätään monenlainen pedagoginen tai historiallis-kontekstuaalinen taustatieto. (Ks. myös Lortat-Jacob 1987, 48–49; Sutton 1998, 73–74; Huovinen 2010.)

Mikä on Popperin maailma 3:n eli ihmisten väliseen kulttuuriseen todellisuuteen sijoittuvien ilmiöiden osuus jazzimprovisaatiossa tai sen selittämisessä? Sointurakenteet on tapana kuvata musiikillisten symbolien, erilaisten sointumerkkien avulla. Melko luontevaa onkin ajatella sointurakennetta abstraktina informaatioisältönä, jolle ei sinänsä ole väliä, millaisen olomuodon tai representaation se saa. Sointurakenne voi aluksi olla ainoastaan tuottajansa mielessä ja sen jälkeen saada fyysisäkalisen representaation vaikkapa paperilla tai tietokoneruudulla, puhumattakaan erilaisista musiikillisista tavoista realisoida sointurakenne. Seuraavassa esimerkkinä on reaalisointunotaation⁵ avulla kuvattu ns. *Rhythm Changes* -sointurakenne, joka on 12 tahdin bluesin jälkeen yleisin improvisaation muotorakenne bebop-tyylisessä jazzissa.⁶

Sointurakenteita abstrakteina rakenteina voidaan verrata esimerkiksi runoihin. Olemme varmaankin taipuvaisia ajattelemaan, että runon identiteetti tai olemassaolo ei ole sidottu mihinkään tiettyyn fyysikaaliseen kappaleeseen kuten painotuotteeseen, joukkoon tällaisia kappaleita tai runon mahdollisiin esitysakteihin. Ehkäpä mutkattominta on pitää runoa kielellisenä informaatioisältönä, joka voidaan realisoida monilla tavoilla ja jopa kääntää toisille kielille. Tällaiset abstraktit infor-

B \flat Gm 7 Cm 7 F 7 B \flat Gm 7 Cm 7 F 7 B \flat B \flat 7 E \flat E \flat m 1. B \flat Gm 7 Cm 7 F 7

2. B \flat F 7 B \flat D 7 G 7 C 7 F 7

B \flat Gm 7 Cm 7 F 7 B \flat Gm 7 Cm 7 F 7 B \flat B \flat 7 E \flat E \flat m B \flat F 7 B \flat

Nuottiesimerkki 1. *Rhythm Changes* -sointurakenne.

maatiosisällöt – runojen ohella esimerkiksi numerot tai tieteelliset teorialat – kuuluvat Popperin ontologiassa omaan itsenäiseen todellisuuden alaansa, kulttuurioloiden kansoittamaan maailma 3:een.

Myös etnomusikologi Bruno Nettlin (1974, 11) lanseeraamat ”mallit” – tai tarkemmin sanottuna improvisaatiomallit – on luontevaa ymmärtää maailma 3:n asukkeina. Improvisaatiomallit voitaisiinkin määrittellä musiikillis-käsitteellisinä apuvälineinä, jotka voidaan identifioida käyttämällä kollektiivisesti jaettuja symbolijärjestelmiä ja joita muusikot käyttävät improvisaation tuottamisessa. Tämä tulkinta takaa myös sen, että mallia on mahdollista tarkastella irrallaan sen partikulaarisista esiintymistä – soittotilanteista tai fysikaalisista realisaatioista. Jazzmusiikin sointurakenteet ovat esimerkkejä musiikillis-käsitteellisistä improvisaatiomalleista. Yhtä lailla voitaisiin puhua myös kappalekohtaisista harmoniamalleista.

Nuottiesimerkin 1 informaation ymmärtäminen ja käyttäminen edellyttää notaation ”lukutaitoa”, mikä merkitsee yleisten notaatiokontventioiden (nuottiavain, tahtiviivat, kertausmerkit jne.) lisäksi jazzmusiikin erityispiirteiden tuntemista. Länsimaisella ”musiikin yleiskielellä” tulkittuna esimerkiksi ”B \flat ”-sointusymboli viittaisi B \flat -, D- ja F-sävelten muodostamaan joukkoon,⁷ jota voidaan kutsua duuri- ja kolmisoinnuksi. Jazzmusiikille Nuottiesimerkin 1 sointumerkki ”B \flat ” näyttäytyy pikemminkin yleisenä ensimmäisen asteen duurisointuna, joka käytännössä mielletään vähintään nelisointuna. ”B \flat ” voidaan käsitellä

vaihtoehtoisesti esimerkiksi Bbmaj7-, Bbmaj9-, Bb6- tai Bb6/9-sointuina. Muusikoilla on siis mahdollisuus valita mieltymystensä mukaan perussointuun erilaisia lisä- tai muunnesäveliä. Soinnulle voidaan haluttaessa antaa myös ns. sointu/asteikko-tulkinta, missä sointumerkki ohjaa soittajaa käyttämään tiettyä sointuun sopivaa sävelasteikkoa improvisointitilanteessa (ks. myös Tabell 2004, 77; Laine 2008, 41–43). Pressingin (1998, 58) mukaan kyse on improvisaatiokulttuurille tyypillisestä ”epätäydellisestä” tai ”sumeasta” notaatiokäytännöstä, joka jättää tilaa erilaisille tulkinnoille tai variaatioille.

Muusikolle sointurakenne on ennen kaikkea säveltasovalintoja ohjaava toimintamalli. Jazzmusiikille on kuitenkin ominaista, että improvisaation lähtökohtana olevan sointukierron toteutuminen musiikin soivalla pintatasolla voi olla joko likimain täydellistä, osittaista tai jopa olematonta. Mainittu seikka johtaakin siihen, että musiikkiesityksessä kollektiivisesti syntyvä ”soiva” harmonia on ainakin jossakin määrin syytä pitää erillään improvisaatiomallina taustalla toimivasta sointurakenteesta.

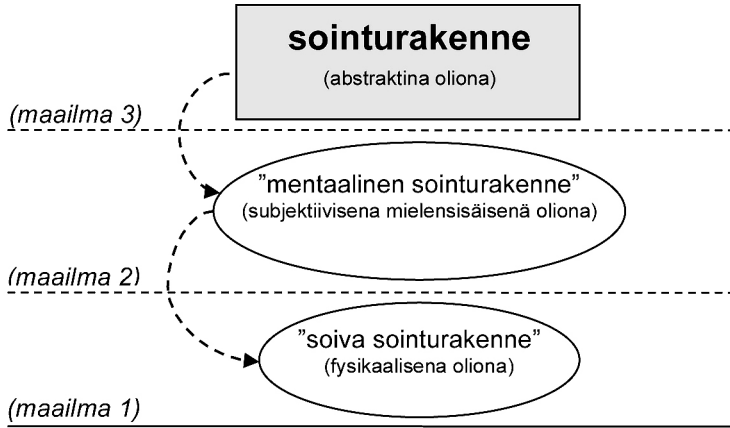
Nykyjazzin terminologiassa puhutaan *inside*- vs. *outside*-soittamisesta, millä tarkoitetaan usein solistin sävelvalintojen suhdetta sointukiertoon. Inside-improvisaatiossa tavoitteena on soittaa sointurakenteen mukaisesti tai saada se kuuluviin (”playing the changes”). Tätä pidetään tärkeänä taitona myös yksinäisillä sooloinstrumenteilla. Outside-soiton tavoite taas on pitkälti päinvastainen: pyrkimyksenä on soittaa sointurakennetta vastaan tai siitä välittämättä, mikä usein ilmenee sointurakenteeseen nähden dissonoivien ei-harmonisten sävelten voimakkaana käyttönä. Molemmat improvisaatiotyyliä kuuluvat nykyjazzmuusikon musiikilliseen keinovalikoimaan ja saattavat esiintyä vuoron perään samassa improvisaatioissa. (Levine 1995, 183; Laine 2008, 80–88.)

Tutkijan tai musiikkianalyytikon konstruoima sointurakenne on usein syytä nähdä teoreettisena oletusten joukkona tai analyttisena mallina (Laine 2008, 45; Huovinen 2010, 419). Tämä tarkoittaa, että kuvattu sointurakenne on hypoteettinen ehdotus esimerkiksi siitä, mikä on ollut muusikon käyttämä toimintamalli. Toinen mahdollisuus on, että analysoitu sointurakenne kuvaa tai selittää pikemminkin musiikin vastaanottajan (useimmiten analyytikon itsensä) kokemusta. Aika ajoin

myös tutkimuskirjallisuudessa teoreettisia malleja esitetään ilman, että niitä on riittävästi selitetty tai perusteltu. Esimerkiksi improvisoidun soolon analyysille olennaisena lähtökohtana toimiva sointukierto saatetaan kaikessa hiljaisuudessa kritiikittömästi hyväksyä tai esittää ilman perusteluja. Pahimmassa tapauksessa musiikkianalyysistä ei käy lainkaan ilmi, mitä oikeastaan yritetään analysoida, kuvata tai väittää: Pitäisikö analyysi tulkita musiikin tuottajan vai vastaanottajan kannalta? Vai kuvataanko jonkin säveljoukon sisäisiä ominaisuuksia ilman, että yritetään liittää havaintoja musiikin tuottamiseen tai vastaanottoon?⁸

Tällaisten analyysin taustaoletusten ääneen lausuminen on siis ensiarvoisen tärkeää tutkimuksen mielekkyyden ja arvioitavuuden kannalta. Tutkijan on syytä myös tehdä selväksi, milloin esimerkiksi analyysissa käytetyt sointumerkit viittaavat lähtökohtana pidettyyn rakenteeseen ja milloin taas kollektiivisesti syntyvään ”soivaan harmoniaan”. Samoin näitä analyyseja lukevan kannattaa muistaa, että esitetyt sointurakenteet ovat usein analyttisiä malleja, hypoteettisia ehdotuksia esimerkiksi muusikkojen käyttämistä sointurakenteista.

Yhteenvetona todetaan, että sointurakenteella tarkoitetaan tässä jazzimprovisaation harmonista muotorakennetta ja tarkalleen ottaen abstraktia informaation sisältöä, jota Popperin hengessä voidaan tarkastella erillään sen mentaalisista tai fysikaalisista esiintymistä (ks. Kuva 1). Käytännön ongelmana monelle jazztutkijalle on kyetä identifioimaan jollekin tietylle musiikkiesitykselle relevantti sointurakenne tai sointurakenteet. Ensinnäkin on syytä tiedostaa, että improvisaation kollektiiviseksi lähtökohdaksi valittu sointurakenne ei välttämättä ole täysin identtinen muusikon käyttämän sointurakenteen kanssa. Taitava muusikko voi halutessaan soittaa lähtökohtaisen sointurakenteen mukaisesti, mutta hänen on myös mahdollista tehdä siihen enemmän tai vähemmän reaaliaikaisia muutoksia, reharmonisaatioita. Jossakin määrin improvisaatio voi siis kohdistua itse sointurakenteeseen. Tilanne on tulkitsijan kannalta erittäin monimutkainen, koska periaatteessa soittaja voi myös pitää lähtökohtaisen rakenteen mielessään koskemattomana mutta improvisoida sitä ”vastaan” tai sen ”ulkopuolella” (outside-improvisaatio). Eipä liene harvinainen sellainenkaan tilanne, jossa improvisoija soittaessaan kadottaa paikan sointurakenteessa tai muistaa väärin sen elementtejä.



Kuva 1. Sointurakenteen käsitteen moniulotteisuus ja Popperin maailmat.

Sointurakenteen ajallisia ominaisuuksia

Musiikista puhutaan usein ”ajan taiteena”. Tällä tarkoitetaan ennen kaikkea sitä, että aika on musiikin tekijälle tärkeä rakennusmateriaali: esimerkiksi säveltäjä pyrkii kontrolloimaan säveltensä järjestystä sekä kestoja. (Alperson 1980, 408.) Musiikillista aikaa ja sen kokemista voidaan tarkastella myös hierarkkisesti. Kognitiivinen musiikintutkija Bob Snyder (2000) on todennut, että musiikkia hahmotetaan kolmella ajallisella tasolla ja että tälle voidaan antaa kognitiivinen tulkinta. Seuraava kolmijaottelu perustuu Snyderin kognitiiviseen käsitykseen, mutta tässä esitetty näkökulma ja termistö eroavat jonkin verran hänen käytämistään.

Ensinnäkin on mahdollista erottaa musiikillinen *mikrotaso*, jonka elementtejä ovat musiikillisen hahmottamisen pienimmät yksiköt, säveltasoista puhuttaessa yksittäiset sävelet tai soinnut. Tällä tasolla musiikilliset tapahtumat ovat usein hyvin lyhytkestoisia. Astetta ylemmällä hierarkian tasolla yksikköinä ovat lyhyehköt melodiset kokonaisuudet, joita saatetaan nimittää vaikkapa motiiveiksi, fraaseiksi tai jazzmusiikis-

sa ”likeiksi” (engl. *lick*). Tätä tasoa voidaan nimittää musiikilliseksi *perustasoksi*, joka on musiikin hahmotuksen kannalta erittäin tärkeässä roolissa. Perustaso on yhteydessä siihen, mikä koetaan musiikissa nythetkenä. Jazzille on tyypillistä, että myös soinnut muodostavat usein muutaman soinnun vakiintuneita yhdistelmiä, ns. ”sointublokkeja”. Kolmantena ja ylimpänä ajallisena tasona erotetaan *makrotaso*, joka vastaa musiikillisia muotoja. (Vrt. Snyder 2000, 11–15.)

Snyderin (2000, 3–18) mukaan ajallis-hierarkkinen kolmijako heijastaa yleisemmin ihmisen tiedonkäsittelyä ja erityisesti erilaisten muis-tijärjestelmien toimintaa. Mikrotason yksiköt ovat seurausta hermo-verkkotasolla varhaisesta havaintoaineksen prosessoinnista, joka on pitkälti automaattista ja tiedostamatonta. Emme kuule jatkuvassa muu-tostilassa olevia värähtelyjä tai aaltomuotoja, vaan tämän varhaisen pro-sessoinnin seurauksena mikrotasolla kuullaan melko yhtenäisiä ääniä. Perustaso liittyy puolestaan lyhytkestoisen muistin (*short term memory*) toimintaan ja ilmentää myös sen rajoituksia. (Snyder 2000, 12–13.) Esimerkiksi yhtenäisiksi koettujen musiikillisten fraasien eli säkeiden maksimipituus on jossakin välillä 8–16 sekuntia (Snyder 2000, 39). Bebob-tyyppisessä jazzmusiikissa pisimmät fraasit näyttäisivät jäävän tyypillisesti jopa 8 sekunnin alle (ks. Laine 2008, 61). Makrotaso eli musiikillisten muotojen taso operoi selvästi pidemmän aikavälin tapah-tumilla, ja kuvatuista tasoista se edellyttää vahvimmin pitkäkestoisen muistin (*long term memory*) olemassaoloa ja käyttöä. (Snyder 2000, 14–15.) Näkemykseni mukaan Snyderin kognitiivinen kolmijako tarjoaa käyttökelpoisen lähtökohdan ymmärtää ja jaotella myös improvisaation taustalla olevia musiikkielementtejä.

Jos improvisaatiomallit ymmärretään edellä kuvatulla tavalla laajas-ti improvisoijan käyttäminä musiikillis-käsitteellisinä työvälineinä, niin havaitaan, että osa näistä musiikkielementeistä voidaan ilmaista ajal-lisesti, osaa taas ei. Pressing (1984, 348) jakaakin improvisaatiomallit kahteen pääluokkaan: *ajalliset* ja *ei-ajalliset* mallit. Jazzin sointuraken-teet kuuluvat ilmiselvästi ajallisten mallien kategoriaan. Ei-ajallisia mal-leja ovat jazzissa tyypillisesti erilaiset abstraktit improvisaatioperiaatteet kuten edellä mainittu pedagogiikkaan vakiintunut sointu/asteikko-malli. Tämä teoreettinen apuväline tarjoaa soittajalle eri sointutyyp-

peihin sopivia improvisaatioasteikkoja, jotka toimivat ikään kuin materiaalivarastoina.

Ajalliset mallit voidaan edelleen jakaa Pressingin (1984, 348) tapaan sekventiaaliisiin (*sequenced*) tai kellotettuihin (*clocked*), joista ensin mainitut määrittyvät pelkästään elementtensä järjestyksen perusteella. Jazzin sointurakenteet kuuluvat jälkimmäiseen kategoriaan, jossa peräkkäisten elementtien (sointujen) kestot on ilmaistu jonkin ajallisen mittayksikön kuten tahdin avulla. Kuten Nuottiesimerkistä 1 nähdään, sointujen vaihtumisnopeus voi usein vaihdella kappaleen aikana, mutta se on koko ajan määrätty suhteessa tahtiviivoihin. Tällainen malli edellyttää Pressingin (1984, 348) mukaan käyttäjältään ”sisäistä kognitiivista kelloa”: soittaja ei siis esimerkiksi ainoastaan seuraa sointuja määrättyssä järjestyksessä, vaan esitykseen syntyy tietynlainen *harmoninen rytmi*. Yhtyemuotoisesta jazzmusiikista voidaan todeta lisäksi, että jazzyhtyeessä on välttämätöntä kyetä synkronoimaan soittajien ”sisäiset yksilökellot”.

Sointurakenteen pituus ja tiheys

Huovisen (2010) mukaan *pituutta* voidaan pitää luontevana lähtökohtana erilaisten improvisaatiomallien luokitteluun, vertailuun tai niiden keskinäisten suhteiden tarkasteluun. Sopivasti formuloituna pituusparametria olisi kenties mahdollista käyttää myös erilaisten musiikkikulttuurien vertailuun. Jazzin sointurakenteen todettiin olevan ns. kellotettu malli, mikä mahdollistaa myös tämän mallin pituuden määrittämisen.

Kuten edellä todettiin mallin tai sointurakenteen käsitteistä, myös pituuden käsitteestä on syytä tehdä selväksi, mitä sillä täsmälleen tarkoitetaan. Popperin ontologiaa hyödyntäen voidaan kysyä, viitataan-ko abstraktin sointurakenteen pituuteen vai jonkin sen esiintymän (tai realisaation) pituuteen. Jälkimmäisellä tarkoitettaisiin sointurakenteen pituutta jossakin tietyissä musiikkiesityksessä, ja tällaista esiintymän pituutta on mahdollista kuvata esimerkiksi sekunti-mittayksikön avulla. Sointurakenteen esiintymän pituus voidaan siis yksinkertaisesti mitata jostakin nauhoitteesta. Tässä kirjoituksessa pituudella kuitenkin tarkoi-

tetaan sointurakenteen sisäistä ominaisuutta,⁹ joka ei ole riippuvainen sen esityksistä.

Miten sointurakenteen pituus voidaan määrittää, riippuu yleisesti tämän rakenteen kuvaustavasta. Esimerkiksi edellä esitetyn *Rhythm Changes* -rakenteen (Nuottiesimerkki 1) pituus on 32 tahtia, mikä on erittäin tyypillinen pituus jazzin improvisaatorakenteelle. Jos halutaan tietää rakenteen pituus absoluuttisessa ajassa, niin tarvitaan käsitys temposta. Jazzissa tempo on useimmiten tapana ilmaista sanallisesti ja päätempokategorioita voi nähdä olevan kolme: hidas, keski- sekä nopea tempo. Esimerkiksi *Rhythm Changes* -improvisaatio on tyypillisesti nopeatempoista, ja tämä voitaisiin ilmaista jazznuotissa termein ”*fast swing*”, ”*fast bebop*” tai ”*up [tempo] swing*”. Vaikka jazzin ”sumeä” notatiokäytäntö ei useinkaan määritä tempoa tämän tarkemmin, voidaan tyypillisiä tempolukemia kartoittaa nauhoituksista tai niistä nuottijulkaisuista, joissa (joitakin) tempoja on annettu numeerisesti. Aiemmassa tutkimuksessa käyttämäni *The New Real Book* -aineisto (Sher 1988) antoi viitteitä siitä, että nopeatempoinen swing vaihtelee jossakin välillä 240–280 bpm¹⁰ tyypillisen tempon ollessa noin 265 bpm (Laine 2008, 71). Näitä tuloksia hyödyntämällä voidaan ilmaista nopeatempoisen *Rhythm Changes* -rakenteen 32 tahdin pituus myös absoluuttisen ajan mittayksiköllä. Niinpä keskiarvotempossa 265 bpm yhden *Rhythm Changes* -soolokooruksen pituus olisi 29 sekuntia, jolloin esimerkiksi neljän tällaisen sointukierron pituinen jazzsoolo kestäisi hieman alle kaksi minuuttia.

Huovisen (2010, 412–422) tapaan mallin pituudelle voidaan antaa kaksi pääkategoriaa: *pitkät mallit* ja *lyhyet mallit*. Tälle erottelulle on mahdollista antaa kognitiivista sisältöä käyttämällä edellä esitettyä hierarkkista kolmijakoa. Lyhyet mallit voidaan hahmottaa kokonaisuudessaan ajallisella perustasolla, musiikin nyt-hetkessä. Toisin sanoen lyhyen mallin pituus ei ylitä lyhytkestoisen muistin ajallisia rajoja. Pitkät mallit ovat pitkäkestoista muistia edellyttäviä makrotason muotorakenteita, joiden ajallinen pituus ylittää usein selvästi lyhytkestoisen muistin rajat – 8 sekunnista minuuttien keston. Jazzrepertoaarin sointurakenteet ovat hyvin tyypillisesti makrotason pitkiä malleja; esimerkiksi muusikoiden paljon käyttämän *New Real Book* -nuottiaineiston (ks. Laine

2008, Liite 1) tahtimäärältään lyhimmätkin rakenteet ylittävät 8 sekunnin rajan, vaikka ne toteutettaisiin tempolla 280 bpm. 32 tahdin rakenteen ajallinen pituus ylittää 2 minuuttia tempon ollessa 64 bpm, joka on lähellä hitaan tempokategorian (ns. jazzballadi) tyypillistä tempoa.

Mallien ominaisuutena *tiheys* on mainittu jo Bruno Nettlin (1974, 13) varhaisessa improvisaatiotutkimuksen avainartikkelissa (ks. myös Lortat-Jacob 1987, 49–50; Huovinen 2010). Yleisesti musiikillinen tiheys tarkoittaa tarkastelun kohteena olevien musiikkielementtien – esimerkiksi iskut, sävelet tai soinnut – ajallista etäisyyttä toisistaan. Pituisuuden ohella tiheys-parametri onkin toinen tärkeä teoreettinen apuväline mallien vertailuun tai luokitteluun. Nämä parametrit liittyvät toisiinsa siten, että pituuden suhteen mitattavissa oleville malleille voidaan usein määrittää myös tiheys. Esimerkiksi kaksi jazzin sointurakennetta voi olla (a) keskenään yhtä pitkiä sekä yhtä tiheitä, (b) yhtä pitkiä mutta tiheydeltään erilaisia tai (c) eripituisia mutta yhtä tiheitä tai (d) erilaisia sekä pituudeltaan että tiheydeltään. Vastaavasti jos malli ei määrity ajallisesti eikä sillä ole pituutta, niin sen tiheydestä puhuminen on yhtä lailla mahdotonta. (Laine 2008, 64.)

Esitetyistä käsitteistä tiheydellä on ehkäpä kaikkein eniten erilaisia käyttötapoja. Itse asiassa tiheydestä saatetaan puhua kaikkien Popperin kolmen maailman yhteydessä. Arkikielessä tiheys viittaa useimmiten musiikin soivan pintatason ilmiöihin: esimerkiksi saksofonisti Charlie Parkerin (1920–1955) bebop-improvisaation saatetaan sanoa olevan tiheää, millä viitataan tuotettujen sävelten suureen määrään lyhyen ajan sisällä. Tiheydellä on selvästi myös mentaalinen, kokemuksellinen puoli: Parkerin improvisaatio koetaan ”tiheänä” ja tällä on yhteys musiikillisen intensiivisyyden kokemukseen.

Improvisaatiotutkija Bruno Nettlille (1974, 12–13) tiheydessä on kyse mallin rakennneosasten, musiikillisten kiintopisteiden keskinäisestä etäisyydestä. Käsitys herättää kuitenkin kysymyksiä, kun Nettl edellyttää, että nämä kiintopisteet tulee voida havaita soivasta musiikista. Edellä todettiin, että jazzissa sointurakenteen toteutuminen musiikin soivalta pintatasolla riippuu paljolti esityksestä ja saattaa vaihdella samankin kappaleen sisällä. Voidaan esimerkiksi kuvitella ”täydellinen” *inside-soolokoorus*, jossa jokainen *Rhythm Changes* -rakenteen sointu on soi-

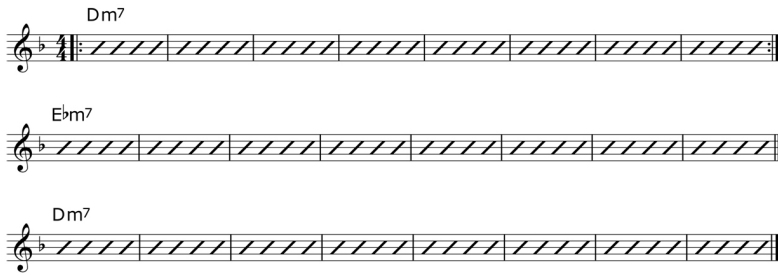
tettu kuuluviin. Yhtä hyvin on kuitenkin kuviteltavissa ”täydellinen” *outside*-soolokoorus, jossa ainuttakaan rakenteen sointua ei tuoda esiin. Vaikka todellisuudessa tyypillinen *Rhythm Changes* -improvisaatio on jotain näiden ääripäiden välillä, ongelmaksi muodostuu, millaisesta ”tiheydestä” Nettlin käsityksessä on kysymys. Itse olisin taipuvainen tässä yhteydessä puhumaan esimerkiksi improvisaation *inside–outside*-ominaisuuksista, en mallin eli sointurakenteen tiheydestä.

Jazzissa sointurakenteen tiheys on luontevinta ymmärtää mallin sisäisenä ominaisuutena, joka ei ole riippuvainen siitä, miten soittaja tätä mallia improvisaatiossaan kohtelee. Esimerkiksi *Rhythm Changes* -rakenteen tiheys voidaan todentaa suoraan nuotista. Jos käytetään luku-arvoja ja mittayksikkönä tahtia, niin on ehkäpä havainnollisempaa puhua tiheyden sijaan *väljyydestä* (Huovinen 2010, 414). Voidaan sopia, että sointujen väljyys – etäisyys toisiinsa nähden – on 1, kun soinnut vaihtuvat yhden tahdin välein. Esimerkiksi AABA-muotoisen *Rhythm Changes* -rakenteen A-osassa soinnut vaihtuvat kaksi kertaa tahdissa, joten väljyys saisi näin arvon 0,5 (ks. Nuottiesimerkki 1). B-osassa soinnut vaihtuvat kahden tahdin välein eli B-osan väljyys saa arvon 2. Esimerkiksi käyttämällä edellä kuvattuja suuntaa-antavia tempolukemia osien väljyydelle voidaan laskea ajallisia arvoja sekunneissa mitattuna. Keskiarvotempossa 265 bpm A-osassa yhden soinnun pituus (osan väljyys) on 0,45 sekuntia ja B-osassa 1,81 sekuntia. Tällainen informaatio antaa jonkinlaisen kuvan siitä, millaisia ajallisia vaatimuksia sointurakenne asettaa improvisoijalle.

Pituus- ja tiheys-parametrit tarjoavat siis sopivan yleisen lähtökohdan improvisaatiomallien tarkasteluun. Melko hyvin dokumentoitu jazz-repertoaari houkutteleeekin kysymään, minkälaisia keski- tai reuna-arvoja pituudella ja tiheydellä on tässä musiikkikulttuurissa. Esimerkiksi 124 kappaleen *New Real Book* -aineistossa sointurakenteiden pituus vaihteli välillä 12–86 tahtia keskipituuden ollessa 35 tahtia. Selvästi yleisin pituus oli 32 tahtia, jota kaikista aineiston sointurakenteista oli peräti 54 %. Tämän tyyppistä informaatiota olisi ehkäpä hedelmällistä verrata myös johonkin toiseen improvisaatiokulttuuriin. (Laine 2008, 69–70.)

Sointurakenteiden pituus ja tiheys ovat perusolottuvuuksia, jotka vaikuttavat improvisoijan toimintaan monella tavoin. Pitkä ja tiheä

sointurakenne sisältää suuren määrän informaatiota, jota tulee kyetä käsittelemään usein nopeasti. Esimerkiksi *Rhythm Changes* sisältää 50 peräkkäistä sointuvaihdosta 32 tahdin tai 29 sekunnin sisällä (tempossa 265 bpm). Tälle selvästi väljempänä vertailukohtana voidaan tarkastella saksofonisti John Coltranen (1926–1967) sävellyksen *Impressions* sointurakennetta, joka on sekin 32-tahtinen, AABA-muotoinen sekä nopeatempoinen rakenne.



Nuottiesimerkki 2. *Impressions*-sointurakenne.

Ns. modaalijazzin perinteeseen kuuluvan *Impressions*-rakenteen väljyys on 8 tahtia,¹¹ mikä keskiarvotempossa 265 bpm merkitsee sitä, että yhden soinnun kesto absoluuttisessa ajassa on noin 7 sekuntia. Tällainen väljä rakenne on improvisoijalle epäilemättä erilainen kognitiivinen haaste kuin tiheä *Rhythm Changes*. Käsiteltävää informaatiota on vähän, mutta vaikeus saattaa liittyä materiaalin tuottamiseen. Väljä sointurakenne tarjoaa itsessään hyvin vähän materiaalia improvisoijan luovuuden tueksi. Toinen hankaluus saattaa liittyä rakenteessa pysymiseen. *Impressions*-rakenteen pitkät sointuvaihdokset edellyttävät improvisoijalta hyvin toimivaa sisäistä kelloa, joka ohjaa improvisaatiota 8 tahdin jaksoissa.

Sointurakenteen hierarkkinen analyysi

Tiheän *Rhythm Changes* -rakenteen 50 peräkkäistä sointuvaihdosta asettaa jazzin opiskelijalle jo pelkästään muistamisen ongelman puhumattakaan improvisaatiosta tässä nopeatempoisessa rakenteessa. Jos halutaan ymmärtää, miten ammattimainen jazzimprovisoiija selviää *Rhythm Changes* -haasteesta, luonteva lähtökohta on jakaa rakenne muusikolle mielekkäisiin hierarkkisiin osatekijöihin. Kognitiivista taustaa ilmiölle saadaan asiantuntijuuden teorioiden tutkimustuloksista. Esimerkiksi shakkieksperttien on todettu muistavan shakkiasetelmia huomattavalla tarkkuudella ja nopeudella. Merkilläpantavaa kuitenkin on, että selvä suoritusero ”maallikkoihin” korostuu vain silloin, kun muistettavat shakkiasetelmat vastaavat mielekkäitä pelitilanteita (ks. esim. Schneider et al. 1993).

Improvisoijalle kyse on toki muustakin kuin rakenteen muistamisesta. Edellä todettiin, että keskitempossa 265 bpm *Rhythm Changes* -sointurakenteen A-osan yhden soinnun kesto on alle puoli sekuntia, ja tässä lyhyessä ajassa tuo sointu tulisi kyetä jollakin tapaa huomioimaan. Taitavan improvisoijan suorituksen voi olettaa perustuvan ainakin seuraaviin mekanismeihin: informaation tehokkaaseen organisointiin ja koodaamiseen sekä monien toimintojen automatisoitumiseen. Viimeksi mainittu on saavutettu suurella harjoitusmäärällä. Voidaan ajatella, että jazzmuusikon ei useinkaan tarvitse huomioida yksittäisiä sointuja, vaan hän operoi niiden muodostamilla suuremmilla kokonaisuuksilla tai rakennehierarkian ylemmillä tasoilla. Tämä helpottaa yhtä lailla rakenteiden muistamista kuin niissä improvisointia. Hierarkkisesti alempien tasojen automatisoituminen myös vapauttaa kognitiivista kapasiteettia monenlaisiin ylemmän tason musiikillis-esteettisiin pyrkimyksiin. Näitä ovat esimerkiksi pidemmän aikavälin intensiteetin rakentaminen, musiikin emotionaalinen sisältö sekä kommunikaatio yhtyeen tai yleisön välillä (Pressing 1998, 64).

Edellä kuvatun sointurakenteen teoreettisen tiheyden ohella voitaisiinkin kenties puhua ”kokemuksellisesta tiheydestä”. Tällä viitattaisiin muusikon kokemaan mentaaliseen tilaan, jonka sointurakenteen käyttö soittotilanteessa saa aikaan (vrt. Popperin maailma 2). Miten tiheä

ja nopeatempoinen sointurakenne lopulta koetaan, riippuu muusikon keinovalikoimasta tai improvisaatiostrategioista, joilla rakennetta voidaan eri tavoin käsitellä. Nykyaikainen jazzmuusikko voi esimerkiksi tietoisesti valita strategian olla välittämättä mallin tiheydestä ja soittaa vapaammin esimerkiksi kromatiikkaa hyödyntäen mutta säilyttäen kuitenkin paikkansa sointurakenteessa. Muusikon kokemaan ”tiheyteen” vaikuttavat myös esimerkiksi soittajan taitotaso, improvisaatiotyyliin liittyvät rajoitteet sekä muun yhtyeen toiminta. (Laine 2008, 67.)

Sointurakenteen informaation koodaaminen ilmenee monilla eri aikahierarkian tasoilla. Lähimpänä mikrotasoa oleva yksittäinen sointumerkki on jo itsessään koodattua informaatiota, jonka ”avaamisen” todettiin edellyttävän jazzin sointumerkintöjen lukutaitoa. Lähinnä ylintä makrotasoa monet sointurakenteet voidaan puolestaan jakaa toistuviin muoto-osiin, minkä huomioiminen keventää merkittävästi improvisoijan kognitiivista kuormitusta. Esimerkiksi 32 tahdin ”puhtaassa” AABA-rakenteessa, jonka jokainen A-osa on täsmälleen samanlainen, informaation määrä tiivistyy kahteen erilaiseen 8 tahdin osaan (A ja B). Tyypillisempää on, että A-osat eroavat parin viimeisen tahdin osalta, kuten on esimerkiksi *Rhythm Changes*-tapauksessa. Näin olleen 32 tahdin AABA-muodot voidaankin jakaa variaatioihin ”puhdas” AABA, AA’BA, AA’BA’ sekä AA’BA” (Laine 2008, 74–75).¹² Olennaista näkemykseni mukaan on, että jazzimprovisaation taitaja käyttää tällaista informaatiota enemmän tai vähemmän tietoisesti hyödykseen. 32 tahdin AABA-muodon tärkeydestä jazzmusiikissa kielii esimerkiksi se, että *New Real Book* -aineistossa joka kolmas sointurakenne edustaa tätä muototyyppiä (Laine 2008, 69–70).

Ehkäpä tärkein ja mielenkiintoisin sointuinformaation koodaamisen muoto liittyy siihen, miten sointuja on mahdollista hahmottaa ja käsitellä ajallisella perustasolla, musiikkikognition suhteellisen lyhyessä nyt-hetkessä. Esimerkkinä tarkastellaan *Rhythm Changes* -rakenteen ensimmäistä A-osaa, joka sisältää 16 peräkkäistä sointua väljyyden ollessa 0,5 tahtia. Voidaan huomata, että A-osan informaatio voidaan ”niputtaa yhteen” käyttämällä kahta sointuyhdistelmää [a] I–vi⁷–ii⁷–V⁷ sekä [b] I–I⁷–IV–iv (Nuottiesimerkki 3). Yhdistelmä [a] on tyypillinen niin kutsuttu *turnaround*-kadenssi; [b] taas esiintyy erityisesti vanhemmassa jazzmusiikissa.

Näistä vähintäänkin [a]:ta voidaan hyvällä syyllä pitää jazzin harmonisena rakennuspalikkana, joihin olen tutkimuksessani (Laine 2008, 62) viitannut termillä *sointublokki*. Sointublokkit voidaan määritellä pituudeltaan lyhyinä ja muodoltaan vakiintuneina yleisinä harmoniamalleina, jotka hahmottuvat *yksikköinä* ajallisella perustasolla. Näitä on tapana myös harjoitella itsenäisinä improvisaatiomalleina. Jazzin tunnetuimmat sointublokkit ovat ii^7-V^7 ja ii^7-V^7-I , joiden voi huomata olevan mainitun *turnaround*-kadenssin osia. (Ks. myös Berliner 1994, 76–79.)

sointujen taso; väljyys = 0,5 (tahtia)



Nuottiesimerkki 3. *Rhythm Changes*, A-osa, soinnut.

Käyttämällä sointublokkeja [a] ja [b] *Rhythm Changes* -rakenteen A-osa voidaan koodata muotoon [aaba], joka vastaa mielenkiintoisella tavalla osien tason makrorakennetta AABA (Nuottiesimerkki 4). Improvisoijalle hahmotusyksikköjen laajentaminen yksittäisistä soinnuista sointublokkeihin mahdollistaa sen, että tiheä rakenne saatetaan kokea ”väljempänä”. Keskitempossa 265 bpm kahden tahdin sointublokkit seuraavat toisiaan 1,8 sekunnin välein.

sointublokkien taso; väljyys = 2 (tahtia)



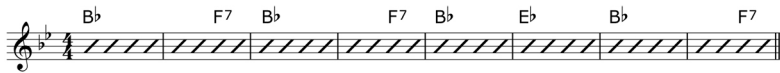
Nuottiesimerkki 4. *Rhythm Changes*, A-osa, sointublokkit.

Jazzin sointublokkeihin liittyy toinen erityispiirre. Sointujen ja sointumerkkien tapaan sointublokkeja käsitellään usein vapaasti, ja niihin voidaan soveltaa erilaisia reharmonisointiteknikoita. Sointulaauihin voidaan tehdä muutoksia. Esimerkiksi *turnaround*-kuviossa

I-vi⁷-ii⁷-V⁷ erityisesti vi⁷-sointu on usein tapana käsitellä VI⁷-validominanttisointuna erilaisine lisä- tai muunnosävelineen. Myös pohjasävelkulkuihin saatetaan kajota: esimerkiksi I-sointu saatetaan korvata iii⁷-soinnulla. Pelkästään näitä kahta perustekniikkaa yhdistelemällä saadaan jo seuraavat *turnaround*-variaatiot: (alkuperäinen) [a] I-vi⁷-ii⁷-V⁷, [a'] I-VI⁷-ii⁷-V⁷, [a''] iii⁷-VI⁷-ii⁷-V⁷ sekä [a'''] iii⁷-vi⁷-ii⁷-V⁷. Sointublokki [b]:lle tyypillinen nykyaikainen variaatio on [b'] v7-I7-IV-bVII7 (Fm7-Bb7-Eb-Ab7). Kokonaan oma lukunsa ovat keinot, joilla päästään ”kauemmas” diatonisesta harmoniasta. Esimerkkinä mainittakoon saksofonisti John Coltranen tunnetuksi tekemä reharmonisointitekniikka, jossa ”vierailaan” suuren terssin päässä alkuperäisestä sävellajista (ks. Levine 1995, 355–357; Tabell 2004, 51). Näin saadaan [a]-variaatioiden rinnalle ”Coltrane-kadenssi” [a_c] I-bIII⁷-bVI-V⁷ (Bb-Db⁷-Gb-F⁷).

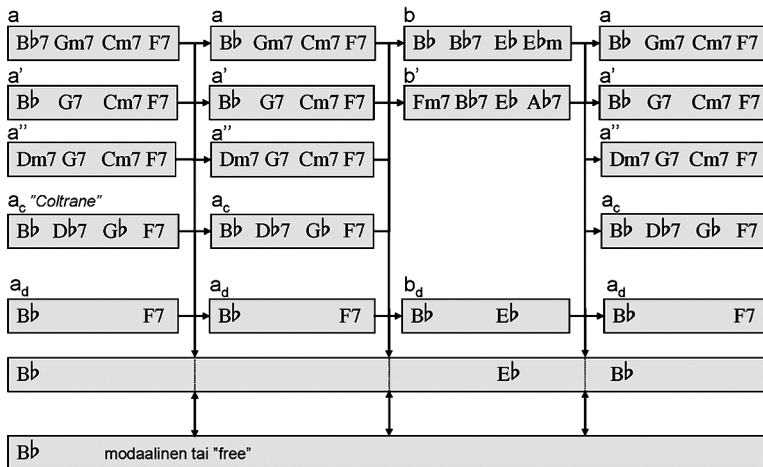
Tiheä rakenne, kuten *Rhythm Changes*, on mahdollista käsitellä improvisaatiossa myös siten, että suuri osa rakenteen sointuja jätetään yksinkertaisesti huomiotta. Sointuja huomiotta jättävää improvisaatiostrategiaa voitaisiin kutsua vaikkapa *deharmonisoinniksi*. Improvisoijan tavoitteena on esimerkiksi ohjata improvisaatiota sellaiseen suuntaan, joka olisi hankalaa nopeita sointuvaihdoksia seuraamalla. Tällainen sointurakenteen mentaalinen ”väljentäminen” toteutetaan usein niin, että rakenteesta huomioidaan ainoastaan ne soinnut, jotka koetaan hierarkkisesti tärkeimpinä.

Rhythm Changes -rakenteessa deharmonisointi voitaisiin tehdä esimerkiksi perinteisiä toonika- (I), subdominantti- (IV) sekä dominanttitehoja (V) korostamalla ja jättämällä muut sointuasteet huomiotta (Tabell 2004, 129). Ensinnäkin *turnaround*-sointublokki [a] voidaan deharmonisoida muotoon [a_d] I-(I)-(I)-V⁷. Vastaavalla tavalla sointublokki [b]:stä saadaan variaatio [b_d] I-(I)-IV-(IV). Näitä korvaavia sointublokkeja käyttämällä *Rhythm Changes* -rakenteen A-osa pelkistyy seuraavaan muotoon:



Nuottiesimerkki 5. *Rhythm Changes*, ”deharmonisoitu” A-osa.

Improvisoijalle A-osan ”väljyys” kasvaa entisestään, jos huomioidaan ainoastaan I- ja IV-sointuasteet. Äärimmilleen vietyinä koko A-osa voitaisiin käsitellä yhtenä B \flat -sointuna tai käyttämällä improvisaation perusasteikkona B \flat -duuriasteikkoa. Nämä sekä muut edellä esitetyt keinovarot on summattu kuvaan 2, joka havainnollistaa loppumattomia mahdollisuuksia tuottaa harmonisia *Rhythm Changes*-variaatioita. Kuviota luetaan vasemmalta oikealle niin, että voidaan aloittaa mistä tahansa pystyivistä ja edetä loppuun mitä tahansa ”polkua” pitkien. Esimerkiksi nykyään enemmän tai vähemmän vakiintunut *Rhythm Changes* -rakenteen A-osa kulkee polkua [a']→[a'']→[b']→[a''] (Levine 1995, 240–241).



Kuva 2. *Rhythm Changes*, A-osa, erilaisia harmonisia ”polkuja”.

Ei ole itse asiassa harvinaista, että jazzmuusikot puhuvat improvisaatiosta erilaisin liikkumiseen liittyvien metaforien avulla. Sointurakenne saatetaan kokea ikään kuin paikallaan olevana tilana, jossa itse liikutaan tai josta välillä saatetaan liikkua ”ulos” (*outside*). Voidaan puhua myös erilaisista ”poluista” tai ”reiteistä”, joista jotkin ovat ”lähempänä pääväy-

lää” – lähtökohtana pidettyä harmoniaa – toiset taas ”kauempana” (vrt. Russellin [1959, xviii–xix] jazzimprovisaation jokilaivametafora; ks. myös Berliner 1994, 129, 178–179; Snyder 2000, 15; Laine 2008, 71).

Rhythm Changes on siis tyypillinen esimerkki sointurakenteesta, josta on olemassa lukuisia erilaisia versioita ja josta uusia variaatioita on helppo tuottaa esimerkiksi edellä kuvatuilla tavoilla. Jazzille onkin ominaista, että monia erityisesti blues- tai (esim. musikaalisävelmiin perustuvia) ns. standardi-rakenteita on hankalaa, ellei peräti mahdotonta, tarkasti identifoida. *Rhythm Changes* ja blues ovat rakenteina pikemminkin kokoelma olemassa olevia sekä mahdollisia variaatioita. Herääkin kysymys, missä määrin jazzyhtye neuvottelee etukäteen käytetyistä variaatioista vai synkronoidaanko toiminta spontaanisti soittohetkellä. Entä miten eri versiot suhtautuvat toisiinsa, ja missä rajoissa erilaisia versioita voidaan käyttää yhtä aikaa?

Vastaukset näihin kysymyksiin riippuvat epäilemättä tapauksesta, toisin sanoen kokoonpanosta (erit. sointusoittimien lukumäärä), muusikkojen tottumuksista, improvisaatiotyylistä ja niin edelleen. Joskus saattaa olla tarpeen neuvotella käytetystä harmoniarakenteesta etukäteen; toisinaan lähtökohtana voi olla vapaampi ”jammailu”. Yleisesti nykyinen jazzmusiikkikulttuuri tuntuu sietävän melko paljon soittotilanteen ”harmonisia yhteentörmäyksiä”. Esimerkiksi *Rhythm Changes*-tilanteessa on lupa käyttää yhtä aikaa erilaisia versioita, ja tämä on keino rakentaa musiikillisia jännitteitä (esim. Levine 1995, 241). Edellä on myös todettu, että hallittu lähtökohtaisen harmonian ”ulkopuolella” soittaminen kuuluu jazzmuusikon keinovalikoimaan.

Lopuksi

Tässä luvussa on kuvattu sointurakenteen käsitteen moniulotteisuutta jazzmusiikissa sekä esitelty joitakin käsitteellisiä apuvälineitä tämän mallityypin tarkasteluun. Yhä edelleenkin musiikkianalyttinen tutkimus alkaa luontevasti kysymyksestä, millainen lähtökohtainen sointurakenne jazzesityksen taustalla on. Pituus-, tiheys- sekä sointublokkiominaisuuksia tarkastelemalla saadaan tärkeää tietoa sointurakenteen luonteesta esimerkiksi suhteessa suurempaan sointurakenteiden jouk-

koon. *Rhythm Changes* -esimerkki osoittaa kuitenkin, että jazzia tutkivan on syytä suhtautua varauksella nuottikirjojen kuvaamiin sointurakenteisiin. Mistä voidaan lopulta tietää, mikä erityinen variaatio on toiminut tutkimuskohteena olevan esityksen lähtökohtana?

Vaikka lähtökohtainen kollektiivinen sointurakenne voitaisiinkin tarkasti identifoida, on syytä huomioida muusikoiden vapaus harmonisiin variaatioihin. Jazzpedagogiikka kuvaa joukon erilaisia harmonisia työkaluja – voitaisiin puhua yleisistä harmoniamalleista, joilla lähtökohtaista sointurakennetta voidaan eri tavoin käsitellä. Lähtökohtainen sointurakenne voidaan haluttaessa reharmonisoida, ja tätä voidaan käyttää spontaanisti osana improvisaatiota. Toinen mahdollisuus on, että soittoilanteessa käytetty reharmonisoitu variaatio (tai variaatiot) on tuotettu ja harjoiteltu etukäteen. Voidaankin olettaa, että monille muusikoille reharmonisaatio on alkuvaiheessa lähempänä sovittamista, mutta taitojen ja kokemuksen karttuessa reharmonisaatiosta saattaa tulla spontaani improvisaation keinovara.

Jos kerran harmoniset variaatiot voidaan harjoitella etukäteen, onko mahdollista, että jokin melodinen soolon osa (tai peräti koko soolo) on harjoiteltu etukäteen? Näin on voinut tapahtua jazzhistoriassa useammin kuin moni soittaja uskaltaa tunnustaa. Tutkijan lieneekin syytä tiedostaa olevansa ainakin periaatteessa altis ”improvisaatiöväärennöksille”. Tässä kuvatut esimerkit vahvistavat näin jazzin osalta käsitystä, että *improvisaation* tutkiminen pelkästään sen tuotteita tarkastelemalla on erittäin hankalaa ellei mahdotonta. Miten ”eristää” musiikin improvisoitu osa ei-improvisoidusta osasta, improvisaation taustalla olevista mallirakenteista tai etukäteen harjoitellusta aineksesta? Ongelma voidaan toki väistää niin, ettei yksinkertaisesti käytetä ongelmallista improvisaation käsitettä. Toisaalta monen mielestä jazzmusiikissa on kiehtovinta juuri yhtyeen kollektiivinen toiminta soittohetkellä ja monet yllättävät ja ennakoimattomat musiikilliset ratkaisut. Juuri tätä musiikin puolta haluaisimme kuvata vaikeasti tavoitettavalla improvisaation käsitteellä. Joka tapauksessa on syytä tietää, että nykyjazzin spontaaniuden, soittohetkessä tapahtuvan luomisen tai improvisaation taustalla on pitkälle teoretisoitu ja käsitteellistetty musiikkitraditio, joka edellyttää suunnatonta määrää harjoittelua.

Viitteet

¹ Englanninkielisessä jazzkirjallisuudessa käytetään useimmiten termiä *chord changes* tai lyhyemmin *changes*.

² Musiikin teoriassa käytetään roomalaisia numeroita lyhenteinä soinnuille, jotka rakentuvat musiikkikappaleen lähtökohtana toimivan sävelasteikon eri sävelille. Näin voidaan yksinkertaisia numeromerkintöjä käyttäen helposti kuvata sointurakenteita. Suuret roomalaiset numerot viittaavat tässä duurisointuihin ja pienet mollisointuihin. Esimerkiksi C-duurikappaleessa lähtökohtana olisi pianon valkoisia koskettimia vastaava C-duuriasteikko, jolloin merkintä ”I” viittaisi asteikon ensimmäisen asteen sointuun eli C-duurikolmisointuun (sävelet C, E, G), ”ii” toisen asteen sointuun eli d-mollisointuun (D, F, A) ja ”V” G-duurisointuun (G, H, D).

³ Ns. *turnaround*-kuviot esiintyvät tyypillisesti jazzin sointukiertojen lopussa. Ehkäpä tunnetuin *turnaround* voidaan ilmaista alaviitteessä 2 kuvatulla tavalla ”I-vii-V”.

⁴ (Soivalla) *pintatasolla* tarkoitetaan tässä luvussa nimenomaan sitä musiikin osaa, joka voidaan todella havaita ääninä fysikaalisessa todellisuudessa.

⁵ Verrattuna alaviitteessä 2 selitettiin roomalaisiin numeroihin reaalisointumerkinnät tarjoavat soinnuille toisenlaisen, paremmin soitto-ohjeeksi soveltuvan merkintätavan. Tässä järjestelmässä merkinnän ensimmäinen kirjain merkitsee soinnun ns. pohjasäveltä, ja esimerkiksi ”m”-merkinnällä voidaan kertoa kyseessä olevan molli- eikä duurisointu. Merkintä ”Gm⁷” merkitsee siten g-mollisointua, johon on lisätty septimi (G, Bb, D, F). Tässä kohtaa on myös syytä mainita, että seuraavissa esimerkeissä on sävelten nimissä käytetty jazzille ominaista angloamerikkalaista konventiota, jonka mukaan suomalaisen musiikkiterminologian säveliä H ja B kutsutaan nimillä B ja Bb.

⁶ Alkujaan säveltäjä George Gershwinin (1898–1937) kappaleeseen *I Got Rhythm* perustuvan *Rhythm Changes* -rakenteen alkuperästä ks. esim. Kernfeld 1995, 52; Levine 1995, 237–241.

⁷ Musiikinteorian termin voitaisiin puhua ”sävelluokkajoukosta [Bb, D, F]”.

⁸ Esimerkkinä sointumerkintöjen epäselvästä käytöstä tutkimuskirjallisuudessa ks. Tirro 1974, 288–292. *Cherokee*-analyysissään Tirro ei kerro mitään esittämänsä sointurakenteen alkuperästä eikä myöskään siitä, miten nuotinnetut säveltasot implikoivat juuri kyseistä rakennetta.

⁹ Tarkalleen sanoen sointurakenteen pituus on yhden soolokierron (*chorus*) pituus. Tyypillinen jazzsoolo käsittää useita sointurakenteen kertauksia, ns. ”soolokoorkusia”.

¹⁰ Mittayksikkö bpm (*beats per minute*) ilmaisee iskujen lukumäärän minuutissa, ja tämä vastaa usein käytettyä merkintää MM (= Maelzelin metronomi).

¹¹ Tarkalleen sanoen Dm7-sointu vaihtuu Ebm7-sointuun vasta 16 tahdin jälkeen, mutta 8 tahdin yksiköt ovat varmaankin lähinnä improvisoijan tapaa hahmottaa kyseinen sointurakenne.

¹² Esimerkissä 1 kuvattu *Rhythm Changes* analysoituu näin AA'BA'-muotona. Vaihdoehdoista jäljelle jäävä 32 tahdin AABA'-variaatio näyttäisi olevan harvinainen tai peräti puuttuvan kokonaan jazzrepertoaarista. Merkillepantavaa myös on, että jazzin nuottikirjoissa muotorakennetta ei useinkaan ilmaista kuvatulla tavalla, ja käytäntö on tältä osin melko selkiytymätön.

Lähteet

Nuottiaineisto

Sher, Chuck, toim. 1988. *The New Real Book*. Petaluma, CA: Sher Music.

Julkaisemattomat lähteet

Laine, Pekka. 2008. *Mallit jazzmusiikissa. Improvisaatiotutkimuksen käsitteellisiä ja ontologisia lähtökohtia*. Musiikkitehteen pro gradu -tutkielma, Turun yliopisto.

Kirjallisuus

Alperson, Philip. 1980. "Musical Time" and Music as an "Art of Time". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 38 (4): 407–417.

Ericsson, K. Anders & Charness, Neil & Feltovich, Paul J. & Hoffman, Robert R. 2006. *The Cambridge Handbook of Expertise and Expert Performance*. New York: Cambridge University Press.

Huovinen, Erkki. 2010. Musiikillisen improvisaation psykologia. Teoksessa *Musiikkipsykologia*, toim. Jukka Louhivuori & Suvi Saarikallio, 407–430. Jyväskylä: Atena.

Kernfeld, Barry. 1995. *What to Listen For in Jazz*. New Haven, CT & London: Yale University Press.

Lortat-Jacob, Bernard. 1987. Improvisation. Le Modèle et ses réalisations. Teoksessa *L'improvisation dans les musiques de tradition orale*, toim. Bernard Lortat-Jacob, 45–59. Paris: Sela.

- Nettl, Bruno. 1974. Thoughts On Improvisation: A Comparative Approach. *The Musical Quarterly* 60 (1): 1–19.
- – –. 1998. An Art Neglected in Scholarship. Teoksessa *In The Course of Performance*, toim. Bruno Nettl & Melinda Russell, 1–23. Chicago & London: The University of Chicago Press.
- Popper, Karl R. 1972. *Objective Knowledge: An Evolutionary Approach*. Oxford: Oxford University Press.
- – –. 1994. *Knowledge and the Body-Mind Problem: In Defence of Interaction*. Toim. M. A. Notturmo. London & New York: Routledge.
- – – & Eccles, John C. 1977. *The Self and Its Brain*. Berlin & New York & London: Springer.
- Pressing, Jeff. 1984. Cognitive Processes in Improvisation. Teoksessa *Cognitive Processes in the Perception of Art*, toim. W. Ray Crozier & Anthony J. Chapman, 345–363. Amsterdam & New York & Oxford: North-Holland.
- – –. 1998. Psychological Constraints on Improvisational Expertise and Communication. Teoksessa *In The Course of Performance*, toim. Bruno Nettl & Melinda Russell, 47–67. Chicago & London: The University of Chicago Press.
- Russell, George. 1959. *The Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization*. New York: Concept.
- Schneider, Wolfgang & Gruber, Hans & Gold, Andreas & Opwis, Klaus. 1993. Chess Expertise and Memory for Chess Positions in Children and Adults. *Journal of Experimental Child Psychology* 56 (3): 328–349.
- Snyder, Bob. 2000. *Music and Memory*. Cambridge, MA & London: The MIT Press.
- Sutton, R. Andersson. 1998. Do Javanese Gamelan Musicians Really Improvise? Teoksessa *In The Course of Performance*, toim. Bruno Nettl & Melinda Russell, 69–92. Chicago & London: The University of Chicago Press.
- Tabell, Max. 2004. *Jazzmusiikin harmonia*. Helsinki: Yliopistopaino.
- Tirro, Frank. 1974. Constructive Elements in Jazz Improvisation. *Journal of the American Musicological Society* 27 (2): 285–305.

Muodonhallinnan, muuntelun ja improvisaation kysymyksiä metsäenenetsiläisessä kertovan laulun esityksessä

Muodonhallinnan tutkimuksen mahdollisuuksia vanhakantaisissa musiikkiperinteissä

Mitä on perinteen ”vanhakantaisuus”? Onko siitä puhuminen muuta kuin perusteetonta perinnepoliittista tai kansallista retoriikkaa? Kansanperinteen harrastajat ja tutkijat ihastelevat usein Suomesta ja Karjalasta kerättyä valtavaa suullisen ja etenkin laulumuotoisen kansanperinteen määrää. Keräyshankkeiden tiheintä aikaa oli 1800-luvun alkupuolisko, kun taas 1800-luvun jälkipuoliskolla niihin nivoutuivat kiinteästi maassa heräävä kansallisuusaate ja pyrkimys itsenäisyyteen. Kansallisuusaatteen romantisoidut ja myöhemmin ehkä myös politisoidut tavoitteet suuntasivat keräyshankkeita: tavoitteena oli tallentaa erityisesti sellaisia ”vanhakantaisiksi” arvioituja kertovan kansanperinteen aineksia, joista saatettiin muotoilla kertomus kansakunnan myytisestä muinaisuudesta.¹ Lönnrotin *Kalevalaan* ja koko kerättyä runokorpusta edustavaan *Suomen kansan vanhat runot* -julkaisusarjaan tallentuikin kertomusten muinaisuutta aina maailman syntymyhteistä lähtien. ”Kalevalaisen” kansanperinteen ja sankariepiikan piirteet viittaavat tarinoiden sisällöllisellä tasolla hyvin pitkään tyylihistoriaan. Vanhakantaisia piirteitä saattaisivat sisältöjen rinnalla olla myös esityskäytännöt, joita ovat kerääjiltä säilyneiden tietojen perusteella hallinneet yksittäisen laulajan ääni ja taito tuottaa muuntelevan laulun kuljettamana etenevää pitkää kertomusta. Tämän luvun tarkoituksena on esitellä suullisen perinne-esityksen muotoutumisen periaatteita vanha-

kantaisessa kulttuurissa, varsinkin esityksen muodoissa esiintyvän improvisatorisuuden kannalta.

Suomessa kansanmusiikin ja erityisesti kansanperinteen tutkimuksen sosiaalishistoriallisena taustatekijänä oli 1900-luvun alkupuoliskon laaja yhteiskunnallinen rakennemuutos, joka vaikutti ratkaisevasti suullisen perinteen muotojen ja etenkin niiden tuottamisen, esittämisen ja siirtämisen taitojen säilymiseen. On miltei kohtalon ivaa, että kun eurooppalaisen teknologisen kehityksen seurauksena perinteentutkijat saivat ensi kertaa äänitallennusvälineitä käyttöönsä 1900-luvun alussa, esimerkiksi kalevalamittaisen trokeisen tetrametrin valta-aika alkoi jo olla hiipumassa (ks. esim. Laitinen 2006, 18–19). Toki ainutlaatuisia perinne-esityksiä on saatu tallennettua 1900-luvun jälkipuoliskolle asti, mutta yhä vain fragmentaarisemmassa muodossa – etenkin suhteutettuna esimerkiksi kalevalamittaisen laulettuun runouden kymmenien tuhansien säkeiden tekstitallenteisiin 1800-luvun jälkipuoliskolla.

Äänitallenne antaa jälkipolville huomattavasti paremman mahdollisuuden ymmärtää perinne-esityksen rakennetta ja dynamiikkaa kuin esimerkiksi esityksestä tehty kirjallinen selonteko tai tekstitallenne. On kuitenkin muistettava, että perinteentutkimuksen erilaiset tutkimusongelmat ja teoreettiset viitekehykset synnyttävät erilaisia tapoja suhtautua perinne-esitysten dokumentointimuotoihin. Esimerkiksi kirjallisuustieteellisesti, lingvistiksi tai folkloristiksi painottuneessa perinneaineistotutkimuksessa voidaan päästä hyviin tuloksiin analysoitaessa laulettuna esitetyn tarinan temaattista tai kielellis-tekstuaalista rakennetta (morfofyntaksi, sanasto, semantiikka) ja sen syntyä esityksessä, vaikka tarina olisikin kirjattu muistiin vain pääpiirteittäin tai irrallaan varsinaisesta esityksestä (ks. esim. Lord 1978; Harvilahti 1992). Sen sijaan laulu- ja runomittamuotoisen esityksen rakenteesta ja musiikillisen tason ainutlaatuisuuden faktasta kiinnostunut kansanmusiikin tutkija ei pääse juuri etenemään työssään, mikäli hänen on tehtävä päätelmiä tarinan kielenaineksen sekä sen metrisen ja musiikillisen tason yhteydestä, jos ei ole olemassa äänitallennetta tai äänitallenteesta suoraan tallennettua säemuotoista runotekstin litteraatiota.

Perinne-esityksen muoto ja sen esityksessä kuultava rakenne on siis suhteellisesti tarkasteltuna paljon uhanalaisempi kulttuurisen ilmaisun

laji kuin esityksen kerronnallinen sisältö. Itämerensuomalaisten kertomuserinteiden keskeinen esitystapa on ollut säemuotoinen, laulettu esitys. Tällaisten esitysmuotojen rakenneanalyysi tähtää nimenomaan ainutkertaisen perinne-esityksen *tuottamisen* kysymysten ratkaisuun. Kuinka esittäjä kykenee hallitsemaan esityksensä muotoa? Minkälais- ta kielen prosodisten eli erilaisten sävy- ja korostusominaisuuksien hal- lintaa tarvitaan, jotta hän kykenee toteuttamaan esityksensä tyylin vaa- timusten mukaisesti? Kuinka syntyvät käsitykset esityksen rajoista ja muodon identiteetistä? Mikä on muuntelun merkitys ”samaksi” käsite- tyn tarinan esityksessä? Löytyykö vanhakantaisista, pitkään suullisena perinteenä säilyneiden säe- ja laulumuotoisten perinne-esitysten tyyleis- tä tasoja, joita voitaisiin kutsua *improvisatorisiksi*? Lisäksi on muistet- tava, että improvisatorisuuden problematiikka avautuu parhaiten kult- tuurin taustaa vasten tarkasteltuna, sillä improvisaatiota lienee syytä pitää myös kulttuurisen ilmaisun muihin käytäntöihin sidoksissa oleva- na suhteellisenä käsitteenä.

Musiikintutkimuksen alueella improvisaatioon liittyvässä määritel- mällisessä keskustelussa on usein korostunut improvisaatio *esityshetkel- lä tapahtuvana* musiikillisen muodon tuottamisena tai muodon muun- teluna (ks. esim. Netti 2005, 29–30). Yksi tällaisten määritelmien kes- keinen piirre liittyy säveltämisen sääntöihin taidemusiikkiperinteessä. Ulkoeurooppalaisista taidemusiikkiperinteistä tämä on erityisen ha- vainnollisesti esillä persialaisen taidemusiikin *dastgâh*-järjestelmän *gusheh*-melodioissa. Ne ovat kanonisoituja ja järjestykseen asetettuja melodiamalleja, jotka muusikon ja myös säveltäjän on osattava ulkoa, jotta hän kykenee tuottamaan tyylinmukaisen *dastgâh*-esityksen (ks. During 1991; Tala’i 2000).

Toinen improvisaatioon liittyvän keskustelun alue on vakiomuotoi- nen musiikillinen rakenne, jossa ja jota vasten improvisaatio tapahtuu. Esimerkiksi jazzin tai bluesin musiikillisissa järjestelmissä improvisaa- tion voidaan ajatella olevan esteettisesti suhteellisen autonominen mu- siikillisen ilmaisun ulottuvuus, jolla on oma, esittäjän ja tyylin tuntijoi- den hahmottama selkeärajainen olemassaolon alue ja tarkoitus. Näissä musiikkitraditioissa tyylinmukainen improvisaatio vaatii esittäjältään improvisaation taustana olevan musiikkikappaleen metrisen ja har-

monisen rakenteen huomiointia (ks. luku Sointurakenteet jazzimprovisaation lähtökohtana; Sloboda 1985, 142–150). Sellaisissakin perinнемusiikin tyyleissä, joissa ei ole kiinteitä harmonisia rakenteita, ilmaisen muodonhallinta voi perustua olemassa olevan ja perinteen kannalta kiinteän ja tunnistettavan muodon saaneen musiikkikappaleen käsitelyyn. Tällöin puhutaan usein *muuntelusta*. Esimerkiksi suomalaisessa pelimannimusiikissa soitettavan kappaleen muoto on periaatteessa kiinteä, mutta tässä tyyliissä esittäjät voivat luoda kappaleesta oman esittäjä- tai soitinkohtaisen version muuntelemalla kappaleen sävelmotiivien rakennetta – kuitenkin rikkomatta kappaleen tunnistettavaa kokonaismuotoa (ks. esim. Saha 1996).

Myös monissa vanhakantaisissa perinnelaulun tyyleissä musiikillisen muuntelun pohjana on jokin suhteellisen vakiintunut rakenteellinen kaava, joka usein hahmottuu jo kielellisesti, laulettuun tekstin tasolla. Esimerkiksi itämerensuomalaisen alueen vanhassa laulustossa on laajalla alueella tunnettu tetrametrinen eli ”nelipolvinen” *kalevalamitta*, säemuotoisen laulutekstin runomitta, jota voidaan pitää maantieteellisen ja kielellisen levinneisyytensä perusteella vanhakantaisena (ks. esim. Kuusi 1980, 13–15; Laitinen 2006, 18–19).

Itämerensuomalaisen kalevalamittaisen lauluperinteen musiikillisia perusrakenteita voidaan niin ikään pitää vanhakantaisina, mutta tekstin runomitan kaltaisten vakioiksi käsitettävien elementtien ohella niissä on samanaikaisesti myös vaikeasti tulkittavia muuntelevia elementtejä. Laulusävelmät on usein puettu varsin yhtenäiseen, viisi- tai kuusisävelisenä hahmottuvaan diatoniseen sävelrakenteeseen (ks. Launis 1930). Suuressa osassa niistä ei kuitenkaan ole selkeitä viitteitä esimerkiksi funktionaalisesta harmoniasta (so. ”duurista” ja ”mollista”), kuten myöhemmässä suomalaisessa riimillisessä laulustossa. Myös musiikin metriset rakenteet ovat moninaiset. Vaikka muutamat perusratkaisut (esim. 2/4-, 3/4- tai 5/4-tahtilajit) ovat selvästi vahvemmin edustettuina kuin toiset (ks. Launis 1910), esimerkiksi Karjalan runosävelmissä (Launis 1930) esiintyy tyypillisimpien metristen rakenteiden lisäksi paljon muitakin (esim. 2+3/8, 2+3+2/8 ym. sekatahtilajeja).

Entäpä jos kalevalamittaisen tetrametrisen runotekstin ja koko siihen liittyvän itämerensuomalaisen runolaulutradition yksi, niin ikään

vanhakantaiseksi tulkittava ominaisuus onkin nimenomaan tällainen vakiomuotoisen ja muuntelevan rakenteen yhteys? Kalevalamittainen runosäe on voitu yhdistää useisiin erilaisiin musiikillisiin rakenteisiin. Näyttää siltä, että musiikillisen metrin vaihtoehdot ovat varsin moninaisia, kun vanhakantaisessa lauluilmaisussa ei ole ollut pakkoa yhdistää musiikillista metriä esimerkiksi tanssimusiikin lajeihin.

Tämä produktiivinen ominaisuus esiintyy vielä vahvempana pohjoisten uralilaisten alkuperäiskansojen lauluperinteissä, joissa ainoa arkkitehtoninen, kuvattavissa tai ulkopuolisen tutkijan havainnoitavissa oleva rakenteellinen vakio saattaa olla pelkkä säemuotoinen teksti ja sen metrin rakenne.² Yksinkertaisimmillaan edes yhtenäistä säemuotoa ei ole käytössä, vaan melodia- ja tekstisäerakenteeltaan vapaassa lauluilmaisussa voidaan havaita vain joitakin kielen prosodisiin ominaisuuksiin palautuvia metrisiä fragmentteja, kuten esimerkiksi kielen painorakennetta heijastelevia säkeenosia (itämerensuomalaiset itkut tai jotkin eteläisten samojedikansojen laulumuodot, ks. esim. Niemi 2002; 2008).

Tällaista rakenteellista produktiivisuutta voitaisiin siis pitää vanhakantaisen perinteisen laulun musiikillisen muodon yhtenä perusominaisuutena. On kuitenkin muistettava, että useat vanhakantaiset lauluperinteet ja erityisesti niiden representaatiot ovat joutuneet erilaisten kansallisten dokumentointi-, valinta-, tulkinta- ja kanonisointiprosessien tai yleisempien modernisaatioprosessien kohteiksi, ja lopputulos on usein jotain muuta kuin kattava näkemys paikallisperinteiden muodoista. Itämerensuomalaisen laulettu perinnerunouden tutkimuksessa on ehditty saavuttaa – kaikesta huolimatta – varsin hyviä tuloksia, joskin monet esityksen tuottamisen keskeiset kysymykset ovat jääneet suoraan perinteentaitajilta kysymättä. Tähän on ollut yhtenä keskeisenä syynä esimerkiksi suomalaisessa perinnemusiikissa 1900-luvun alun yhteiskunnallinen murros, joka toi mukanaan monenlaisia muutoksia ihmisten arkielämään ja vapaa-ajan vieton tapoihin – erityisesti musiikin käytön suhteen.

Tässä tekstissä tarkoituksenani on hahmotella rakenneanalyttisiä suuntaviivoja suullisena perinteenä välittyvän, ei-kanonisoidun laulettu perinneilmaisun ymmärtämiseksi. Kiinnitän huomioni erityisesti

perinne-esityksen muodonhallintaan. Tarkoituksenani on tämän näkökulman avulla pohtia erityisesti musiikillisen tai esityksellisen improvisaation käsitteen soveltamisen mahdollisuuksia vanhakantaisiin perinнемusiikin tyyliin. Erityisen kiinnostavia tutkimuskohteita ovat sellaiset perinнемusiikin tyylit, joiden voidaan sanoa selviytyneen 2000-luvulle asti vanhakantaisia jälkiä kantavina suullisina perinteinä ja joiden taitajia on yhä mahdollista havainnoida ja haastatella. Suomalaisesta näkökulmasta katsottuna tällaisia perinnealueita löytyy lähinnä uralilaisten etäasukielten puhujien alueilta. Tämänkaltaisella keskustelunavauksella ja tulosten soveltamisella voi olla kiinnostava kosketuspinta itämerensuomalaiseen, väistämättä historiallisesti orientoituneeseen tutkimusperinteeseen. Siinä missä parhaimmat mahdollisuudet ymmärtää itämerensuomalaisen laulettu runon esityskäytäntöjä ja esityksen rakenneperiaatteita ovat 1900-luvun kuluessa hiipuneet miltei olemattomiin, nämä mahdollisuudet ovat yhä 2000-luvulla olemassa muutamien pohjoisten uralilaisten alkuperäiskansojen lauluperinteissä.

Havainnollistan aiheuttani yhdellä tarinaesimerkillä metsänenetseiltä, Länsi-Siperiassa, Pur-joen taigassa asuvilta subarktisen eränkävijäkulttuurin edustajilta. Metsänenetsit (omakielinen nimi *nye'shang*) ovat noin 2000 hengen väestöryhmä, joka muodostaa lähes 40 000 hengen tundranenetsiväestön kanssa nenetsien etnisen kokonaisuuden. Tundra- ja metsänenetsit puhuvat uralilaisen kielikunnan pohjoisiin samojedikieliin kuuluvaa nenetsin kieltä, mutta tundra- ja metsänenetsi eroavat esimerkiksi fonologisesti toisistaan siinä määrin, että keskinäisen kommunikaation vaikeutta (kuten oikeastaan myös näiden väestöryhmien erillisiä asuinalueita) voinee verrata suomen ja viron puhujien tilanteeseen. Metsänenetsit ovat voineet 2000-luvulle asti harjoittaa perinteistä, metsästyksen ja kalastukseen sekä poronhoitoon pohjautuvaa elinkeinomuotoaan vuosisataisen perinteensä jatkumona, mutta 1900-luvun lopulta myös Pur-joen taigaan levinnyt öljy- ja maakaasuteollisuus on kaventanut heidän elintilaansa tuntuvasti. Kolmannen vuosituhannen alussa metsänenetsien perinteinen elämänmuoto on murroksessa. Se ennakoii siirtymistä metsän sukulaisleiristä monikansalliseen kylään ja kodan hämärän tarinankerrontaperinteistä mökkiin ja television ääreen. (Ks. etnografiset peruskuvaukset metsänenetseistä: Verbov 1936; Niemi 2005.)

Esittelen tarinan tallennustilanteen, itse tarinan sisällöllisiä ja rakenteellisia peruspiirteitä ja tallenteen purkamiseen liittyvää myöhempää keskustelutilannetta. Tämän esimerkin avulla hahmottelen ennen kaikkea kyseistä tyyliä edustavan perinne-esityksen mahdollisia muodohallinnan ja improvisatorisuuden alueita esityksessä ja tallenteessa.

Sitä ennen pohdin kuitenkin hieman itse musiikillisen improvisaation käsitettä. Mistä tiedämme, että puhumme samasta asiasta? Improvisaation käsite tai siihen liittyvä musiikillinen toiminta saattaa olla kovin erilaista riippuen tarkastelijan musiikillisesta taustasta. Hieman yleistäen voisimme ajatella, että eurooppalainen taidemuusikko (ainakin 1800-luvulta lähtien) saattaa nähdä improvisaatiossa ja nuotin tarkkuudella esitetyn sävellyksen *tulkinnassa* yhtymäkohtia, jazzmuusikko katsoo *esityshetkellä tapahtuvan uuden sävelmateriaalin tuottamisen* ja ehkäpä rajojen rikkomisen olevan tärkeintä, kun taas bluesmuusikko – ja oikeastaan persialainen *dastgâhin* taitajakin – katsovat parhaimmaksi ratkaisuksi tulkita oman instrumentin kautta varsin *vakiomuotoisia* ja aiemminkin usein käytettyjä melodiamotiiveja. Kansanmuusikko, joka on oppinut taitonsa pelkästään soittamalla tai laulamalla ilman kirjallisia dokumentteja, ei välttämättä tarvitse improvisaation käsitettä tai-teessaan lainkaan.

Improvisaatio musiikkiesityksen rakenteiden ja periaatteiden rajankäyntinä

Miten improvisaatiosta on tullut puheenaihe ja käsitteenmuodostuksen kohde? Lienee kohtuullista sijoittaa kysymys ainakin aluksi eurooppalaisen musiikin historian ja musiikintutkimuksen kontekstiin, koska se on suomalaisellekin lukijalle ymmärrettävin. Improvisaation käsite on mielestäni vahvasti sidoksissa sellaiseen eurooppalaiseen musiikilliseen maailmankuvaan, joka on kiinteä osa omaa vuosisataista historiaansa musiikin historiointiin, musiikkityyleineen, instituutioineen, ammattilaisineen ja opillisine järjestelmineen.³

Musiikillisen improvisaation tutkimuksen yleisimpiä kohteita näyttävät olevan sellaiset musiikkiperinteet, joiden muodoilla on kanonisoitu tai muuten perinteen kannalta eksplikoitu musiikkiopillinen järjes-

telmä. Tällaisia perinnealueita ovat esimerkiksi eurooppalaisen taide- ja populaarimusiikin ilmiöt ja ulkoeurooppalaiset taidemusiikkijärjestelmät, joiden ominaispiirteisiin kuuluu kanonisoitujen musiikin muotojen ja musiikin teorian lisäksi myös notaatiojärjestelmä musiikin graafiseksi kuvaamiseksi, laaja musiikkipedagoginen järjestelmä sekä yksityiskohtaiset esityskäytännöt. Suomalaisen kansanmusiikkipedagogiikan pioneeri Heikki Laitisen (s. 1943) esitelmäartikkeli improvisaation tai hänen ehdottamansa uusiotermiä ”impron” teoretisoinnista (Laitinen 1993) liittyi varsin kiinteästi joko taidemusiikin tai yleisen musiikkipedagogiikan viitekehykseen. Hän viittasi tässä tekstissään 1990-luvun vaihteeseen saakka musiikintutkimuksessa ja folkloristii-kassa käytyyn keskusteluun improvisaation määrittelystä ja korostaen esittämistapahtumaa päätyi itse määrittelemään improvisoimisen *esityshetkellä säveltämiseksi*. Tästä näkökulmasta improvisoinnissa voidaan ajatella korostuvan ennen muuta muusikon taito tuottaa esityshetkellä *uutta musiikillista materiaalia*, eikä niinkään pelkästään olemassa olevan musiikillisen rakenteen tulkinta ja toistaminen, mikä sekin on tietenkin tärkeä osa muusikon taitoa.

Modernin eurooppalaisen taidemusiikki-instituution näkökulmasta musiikkiin ja sen esittämiseen sisältyvä improvisatorisuus – esityshetkellä säveltämisenä – asettuu lisäksi hierarkkiseen suhteeseen *etukäteen* säveltämisen kanssa. Kiinteämuotoinen, dokumentoitu ja tuoteteistettu sävellys on paljon painavampi saavutus kuin musiikkiesityksessä välähtänyt muusikon improvisatorinen taito. Tällainen teos- ja esityskeskisen ajattelun painoarvosuhde musiikkikulttuurissa on historiallisesti muuttuva tekijä, johon arvattavasti vaikuttavat teknologiset ja lainsäädännölliset innovaatiot esimerkiksi musiikin medioitumisen, kaupallistumisen ja tekijänoikeuskäytäntöjen alueilla.

En pohdi tässä tekstissä musiikillisen improvisaation käsitettä eurooppalaiseen taidemusiikkijärjestelmään sijoitettuna, vaan koetan jatkaa Laitisenkin implikoimaa improvisaatiokeskustelua, kun puheena on erityisesti perinнемusiikki. Katson tällaisen ekskursion kuitenkin perustelluksi, kun pohdimme kysymystä musiikillisen improvisaation mahdollisista käsitteellisistä sijainneista: onko improvisaatiota ylipäänsä olemassa muualla kuin sellaisissa musiikkijärjestelmissä, joissa koros-

tuvat musiikillisten genrejen, musiikin teorian, vakiintuneiden muotorakenteiden ja koulutetun muusikkouden ulottuvuudet?

Saksalainen musiikkitieteilijä Marius Schneider (1903–1982) piti eräässä ”primitiivistä” musiikkia käsittelevässä laajahkossa artikkelissaan *muuntelua* tai *varioivuutta* varhaiskantaisen musiikin kertautumiseen ja toistoon perustuvan motiivirakenteen keskeisimpänä ominaisuutena (Schneider 1960, 23–24). Schneiderin tekstin henki kuului tieteenhistoriallisessa mielessä 1900-luvun alun evolutionistiseen ilmapiiiriin, mutta siinä oli selkeästi havaittavissa myös innostuneisuus vertailevan musiikkitieteen uusista mahdollisuuksista, kun moderni äänitallennustekniikka ja karttavat arkistot toivat koko maapallon musiikin tutkijan työpöydälle. Tämän vuoksi Schneiderin tai hänen edeltäjiensä Erich von Hornbostelin (1877–1935) tai Curt Sachs (1881–1959) tekstien voidaan sanoa edustavan eräänlaisen nojatuolimusikologian viimeistä vaihetta.⁴ Karttuneet äänitedokumentit tuntuivat tarjoavan ennennäkemätöntä empiiristä tukea eurooppalaisesta musiikkitieteellisestä näkökulmasta katsottuna tärkeinä pidettyihin kysymyksiin: mikä on musiikin alkuperä, miten sävelasteikot, soittimet tai monimutkaisemmat musiikilliset rakenteet ovat muodostuneet?

Vanhakantaisen musiikki-ilmaisun yksinkertaiselle, itseään toistavalle ja fragmentaariselle motiivirakenteelle Schneider siis katsoi variaation toimivan keskeisenä, esitystä ja rakennetta eteenpäin vievänä, ehkä jopa tärkeimpänä dynaamisena voimana. Schneiderin päätelmä musiikillisesta variaatiosta kietoutui 1900-luvun alun vertailevassa musiikkitieteessä vanhakantaisten musiikkiperinteiden yleisinä pidettyihin piirteisiin. Yhtäältä tällaisten musikologisten käsitysten voidaan sanoa osuneen globaalissa mittakaavassa oikeaan, mutta toisaalta niitä ei ole mahdollista kiinnittää varsinaisesti mihinkään paikallisperinteeseen. Schneiderin sukupolven musiikkitieteilijöillä ei myöskään ollut aina mahdollisuutta hankkia kulttuurista kontekstietoa analysoimistaan musiikkiperinteistä. Tämän vuoksi näyttääkin siltä, että heidän oli keskityttävä tulkitsemaan niitä musiikillisia rakenteita, joita tutkijat kykenivät oman kokemuksensa perusteella musiikista tunnistamaan ja joita he pitivät tutkimassaan musiikissa tärkeinä. Näistä havainnoista syntyivät mainitunkaltaiset päätelmät, joista osan voidaan ajatella olevan perusteltuja,

mutta osan helposti kritisoitavia – nimenomaan tutkijoiden puutteellisen kulttuurisen tietämyksen vuoksi.

Onko ylipäänsä mahdollista tunnistaa ja määritellä musiikillisen ilmaisun mahdollisia muuntelun tai improvisatorisuuden elementtejä, pidettiinpä niitä sitten yksinkertaisina tai monimutkaisina? Lienee selvää, että tällaiset tunnistamisen prosessit ovat luonteeltaan erilaisia riippuen siitä, onko kyse kulttuurinsisäisestä toiminnasta vai ulkopuolisen tutkijan pyrkimyksistä ymmärtää analysoimiaan ilmiöitä.

Musiikillisella tai millä tahansa kommunikatiiviseksi tarkoitettulla kulttuuri-ilmaisulla on oltava jonkinlainen perusrakenne, jonka kommunikaatiotapahtuman osapuolet tunnistavat kyeten näin olemaan täysipainoisesti osallisena kommunikaatiotapahtumassa. Luonnollinen *kieli* lienee selkein esimerkki kulttuurisen kommunikaation perusrakenteesta. Saman kieliyhteisön jäsenet tunnistavat käyttämänsä ja jakamansa kielen merkitysrakenteita denotatiivisista perusmerkityksistä hienojakoisiin konnotatiivisiin sivumerkityksiin saakka. Kieli on kuitenkin paljon muutakin kuin kielellistä rakennetta. Sen varsinainen toimintaympäristö on puheakti, jossa kielellinen rakenne on vain osa äänellisen ja vuorovaikutuksellisen sosiaalisen toiminnan ja kommunikaatiosysteemin kokonaisuutta. Kielellisen tai yleensä kulttuurisen ilmaisun rakenne ei siis ole olemassa vain itseään varten, vaan rakenteen tehtävänä on luoda, kantaa ja jäsentää rakenteisiin sisältyviä ja niiden avulla välitettäviä kulttuurisia merkityksiä inhimillisessä ja sosiaalisessa vuorovaikutuksessa.

Yleisen kielitieteen kehitys 1900-luvun alussa tarjosi systematisointia myös muuhun kulttuurintutkimukseen. Ferdinand de Saussuren (1857–1913) esittämän lingvistisen merkki- ja kielioppiteorian (de Saussure 1978) komponentit innostivat myös antropologeja (ks. esim. Lévi-Strauss 1978) ja musiikintutkijoita (ks. Ruwet 1987). Erityisesti de Saussuren kehittämä kielen ja kieliopin syntagmaattinen ja paradigmaattinen kaksoisrakenne tuntui soveltuvan mainiosti myös musiikin analyysiin. Kun syntagma edustaa *vierekkäisyyttä*, välittömästi havaittavia ilmaisuketjun osasten ominaispiirteitä (esimerkiksi kielen lauseen sanajärjestys), paradigma viittaa puolestaan ilmiön *samanlaisuuden* tasoon, ilmiön periaatteellisempiin ominaisuuksiin, jotka ei-

vät välttämättä ole havaittavissa ilmaisun yksittäisessä osassa vaan vasta suuremmassa kokonaisuudessa (esimerkiksi kielen sijamuotojärjestelmä). Syntagmaattis-paradigmaattisen kaksoisrakenteen ajatus on hyödyttänyt myös musiikintutkimusta, koska esimerkiksi sävelmän sävelten esiintymisjärjestystä voidaan tarkastella syntagmoina ja vaikkapa kadenssien tai sointurakenteiden toistumista laajemmissa muodoissa paradigmino. Lévi-Strauss (1978, 44–46) ehdotti syntagmaattis-paradigmaattista tarkastelua myös myytin rakenteen hahmottamiseen, koska tuli pohtineeksi tarinamuotoisen myytin juonirakenteen, hahmojen ja tapahtumien kudoksen ymmärtämistä myös myytin rakenne-elementtien mahdollisen piilevän järjestyksen kannalta.

De Saussuren ja erityisesti häntä seuranneen sukupolven tutkijoiden, kuten Roman Jakobsonin (1896–1982) tai Nikolai Trubetskojin (1890–1938) edustaman Prahan funktionalistisen koulukunnan lingvistien työ 1930-luvulla suuntasi kielitiedettä paitsi kohti strukturalistista, myös semioottista suuntaa. Prahan koulukunnan lingvistit tähdensivät, että (kielellisen) ilmaisun rakenne sisältää samanaikaisesti sekä kommunikatiivisen että signifikatiivisen elementin. Erityisesti Jakobson (1960, 353–357) hahmotteli kielellisen kommunikaatiotapahtuman elementeiksi lähettäjän, viestin ja vastaanottajan. Keskimmäisen viestielementin Jakobson vielä hahmotteli monitasoisemmaksi kokonaisuudeksi, johon hänen mukaansa kuuluvat viestin *konteksti*, itse *viestin* muoto, *kontaktin* luonne ja *koodin* rakenne.

Jakobsonin hahmotelmassa näihin kommunikaatiotapahtuman elementteihin liittyvät tietyt kielelliset funktiot ja ne ovat hierarkkisessa suhteessa toisiinsa nähden. Esimerkiksi viestin verbaalinen muoto, sen ”poeettinen funktio”, voi riippua viestille annetusta tavoitteesta vaikuttaa kohteeseensa, sen ”konatiivisesta funktiosta” – jos vaikkapa ajatella voivamme saavuttaa paremmin tavoitteemme perustellulla ja informatiivisella selonteolla kuin yksioikoisella käskyllä. Lisäksi kommunikaatiotapahtumassa useat näistä elementeistä saattavat olla samanaikaisesti vaikuttavia.

Kuinka pitkälle kielen ja musiikin analogisuus yltää? Voidaanko Jakobsonin mallin kaltaisen lingvistisen teoretisoinnin avulla systematisoida mitään musiikillisen kommunikaation osa-aluetta? Kielellä ja

musiikilla näyttää olevan kommunikaatiomuotoina hedelmällisen paljon yhteistä, mutta analogia on katkonainen varsin tärkeässä kohdassa: esimerkiksi kielen äänneistä muodostuvilla sanoilla on pysyvä viittaus-suhde tarkoitteeseensa, mutta musiikin sävelistä koostuvilla motiiveilla ei yleisesti ottaen ole tällaista viittaussuhdetta. Lisäksi musiikin ja kielen analogisuutta voidaan tarkastella monella eri tasolla (ks. Huovinen 2008).

Jakobsonin hahmotteleman kommunikaatiotapahtuman elementtien funktioille voidaan kenties kuvitella vastineet myös musiikki-ilmaisun analyysissa (ks. esim. Monelle 1992, 17–19), esimerkiksi eurooppalaisessa taidemusiikissa ja sen sävelkielessä, jonka rakenteiden tulkinta on kokonainen musiikkitieteen erikoisala. On lisäksi muistettava, että merkittävää osaa eurooppalaisesta taidemusiikkiperinteestä voidaan luonnehtia ohjelmallisuuden käsitteen avulla. Tämä sisältää ajatuksen säveltäjän tietoisesta pyrkimyksestä kuvata musiikin avulla sävellyksen temaattisessa keskiössä olevaa sisältöä, kuten myyttiä, tarinaa tai historiallista tapahtumaa. Jakobsonin mallin sovellusnäkökohdat näyttävät olevan kuitenkin paljon rajallisempia, jos tarkastelemme jotain muuta kuin eurooppalaisen taidemusiikin kaltaista estetisoitua ja kanonisointua musiikki-ilmaisua. Esimerkiksi perinнемusiikki – tai musiikillinen improvisaatio – tuntuu näin tarkasteltuna olevan lopulta täynnä semiootikko-filosofi Charles S. Peircen (1839–1914) ehdottamia *reemoja* (engl. *rhemes*), avoimia, *mahdollista kohdetta* heijastavia merkkejä (Monelle 1992, 216–219). Musiikillisen rakenteen sisältämät merkityksen muodot ovat siis varsin haastava kohde semioottisesti orientoituneelle musiikintutkijalle, jonka viitekehys liittyy todennäköisimmin semiootiikan lingvistiseen pohjaan ja sieltä kumpuavien mallien sovelluksiin.

Usein jo pelkkä musiikillisen *rakenteen* kuvaaminen voi olla suuren työn takana. Jos musiikillista rakennetta yritetään tarkastella Jakobsonin kommunikatiivisen funktiomallin pohjalta, lienee itsestään selvää, että keskipisteessä on itse viesti ja sen *poettinen* funktio, jonka ymmärtäminen on mahdollista hahmottaa musiikki-ilmaisun muotorakenteen analyysilla. Musiikin muodonhallinta tuntuu sijoittuvan saman funktiokokonaisuuden alaisuuteen. Toisaalta, jos hyväksytään, että musiikillisella muuntelulla ja improvisoinnilla on oma, autonominen pää-

määränsä, voitaisiin yhtä hyvin ajatella, että improvisoiva muusikko käsittelee musiikillista muotoa ja leikittelee sillä myös Jakobsonin ehdottaman *faattisen* funktion alueella. Tällöin ensisijainen tarkoitus on pitää kommunikaatioväylä avoimena – etenkin, jos ajatellaan muotoa hallittavan muusta kuin emotiivisesta, itseilmaisusta liittyvästä syystä.

Kenttätyömatkalla Purin seudun metsänenetsien parissa

Pohdin seuraavassa musiikkiesityksen luonnetta ja sen improvisatorisia piirteitä Siperian pohjoisten alkuperäiskansojen esityskäytäntöihin liittyvänä musiikkietnografisena välähdyksenä. Musiikkietnografisen työn pohjana ovat omat kenttämatkani Länsi-Siperian taigassa asuvien metsänenetsien pariin, mutta myös myöhempi yhteydenpito metsänenetsiläisten yhteistyökumppaneiden kanssa. Esittelen tässä luvussa yhden metsänenetsiläisen laulettua sadun ja siihen liittyvän lyhyen rakennepohjaisen sekä aiheeseen liittyviä keskustelujani metsänenetsiläisten tuttavien kanssa. Tällä tavoin hahmoteltava rakennepohjainen saattaa avata monia mielenkiintoisia ja jo suomalaisen perinnetutkimuksen kannalta täysin ulottumattomissa olevia puheenaiheita vanhakantaisen suullisen perinteen tuottamiseen, esittämiseen ja muunteluun liittyen.

Minulle tarjoutui syyskuun 2003 kestäneellä kenttämatkallani mahdollisuus käydä yhden päivän ekskursiolla paikallisen Pankhi Pya”k -suvun vanhimman So”lu Weyshivichin kotaleirissä noin sadan kilometrin päässä metsänenetsien hallintoalueen, Purin kunnan, pääkaupungista Tarko-Salesta.⁵ So”lu Weyshivichin leiri sijaitsi vain noin viiden kilometrin päässä Kharampurin tien kilometritolpalta. Meitä oli neljä: pitkäikäinen tuttavani ja kielenoppaani, perinteentaitaja Polina Gilevna Turutina (o.s. Dyangklhyota Ngaiwashata), hänen ukrainalainen miehensä Boris Kolesnichenko sekä So”lu Weyshivichin veljentytär Evgeniya Shotlevna Zernova. Boris ajoi pitkälle metsään ja meidän tarvitsi kävellä vain joitakin satoja metrejä leiriin. Oli perjantai-ilta ja leirin miesväki oli jo aloittanut viikonlopun vieton. So”lu Weyshivichin kota oli tavallista hämärämpi, koska emäntä, So”lun vaimo, oli kuollut muutamaa vuotta aiemmin. Perjantai-ilta oli kuitenkin poikkeus, kun So”lu, leirin vanhimman rooliin siirtynyt Aleksandr Shotlevich (so. Evgeniya Shot-

levnan veli) ja muutamat muut leirin miehet olivat kokoontuneet ko-
taan iltaa istumaan.

Alun perin tarkoituksenani oli tarkistaa So”lu Weysivichilta muuta-
mia genealogisia tietoja, joita olin jo kerännyt Polina Gilevnalta. Tiesin
hänenkin muistinsa rajalliseksi, joten kaikki täydentävä muistitieto oli
erittäin tervetullutta. Olin jo Polina Gilevnan avustuksella saanut ko-
koon varsin kiinnostavan kokoelman Purin seudun metsänenetsien ja
Dyangklhyota Ngaiwashata- ja Pankhi Pya”k -sukujen edustajien lau-
lustoa. Laulut olivat suurimmaksi osaksi näiden ihmisten henkilölauluja
– useissa pohjoisissa kulttuureissa tavattavia ihmisen itsestään laatimia
henkilökuvia.⁶ Lauluissa kerrataan ihmisen oman elämän tapahtumia
lähisukulaisten keskuudessa, usein ihmiset nimeltä mainiten. Tämän
vuoksi oli välttämätöntä hankkia tietoja ihmisten sukulaisuussuhteista,
varsinkin kun kyseisten sukujen edustajat ovat Kharampurin seudulla
erityisen läheisessä kontaktissa, mikä ilmenee etenkin aviopuolisoiden
valinnassa. Sukulaisuustietojen kerääminen So”lu Weysivichin kodassa
osoittautui kuitenkin ylivoimaiseksi, koska So”lu ei ollut erityisen kiin-
nostunut muistelemaan varsinkaan kuolleita sukulaisiaan. Lisäksi ko-
dassa istuvilla muilla miehillä tuntui olevan niin paljon muuta asiaa, että
keskittyminen So”lun kanssa keskusteluun kävi pian mahdottomaksi.

Puheemme siirtyi siis yleensä metsänenetsien lauluperinteisiin. Alek-
sandr Shotlevich arveli, että muistaisi vielä Nokho-suvun nuorukaises-
ta kertovan laulun. Nokho on satojen kilometrien päässä Purilta asuvien
tundranetsien suku, ja tarina oli siis mitä ilmeisimmin kulkeutunut
muualta Purin taigalle. Aleksandr Shotlevich muistelikin, että olisi
kuullut tarinan Waley-nimiseltä tundranetsiltä. Aleksandr Shotle-
vich oli valmis esiintymään, ja niin aloitimme äänityksen. Laulun esi-
tyskielenä oli metsänenetsi, mutta muuten tarina oli siis muualta Puril-
le kulkeutunut. Siitä oli tullut kuitenkin osa muistinvaraista paikallista
tarinarepertoaria.

Nokho ngashki (”Nokho-nuorukainen”) on säemuotoinen tarina,
joka esitetään laulun muodossa. Tarina on kuitenkin pitkä, ja Alek-
sandr Shotlevich nopeutti tarinan etenemistä siirtymällä välillä puhe-
muotoon. Purin seudun metsänenetseillä on vain yksi geneerinen nimi
kuvaamaan laulumuotoista kertovaa tarinaa – *shotpyalshb* (ks. Nie-

mi 2005). *Shotpyalsh* vastaa tundranenetsien geneeristä nimitystä *syudbabs* ja nganasanien nimitystä *sitábe*. Nimityksen pohjana on alun perin jättiläistä kuvaava sana *shot(i)pya* (tundranen. *syudbya*). 1800-luvulla tallennetut tundranenetsiläiset *syudbabsit* ovat sadunomaisia fantasiatarinoita, joissa esiintyy jättiläisiä ja ihmetekoihin kykeneviä sankareita. Myöhempien tallenteiden tematiikan painopiste on siirtynyt sukujenvälisten kiistojen ja taistelutilanteiden kuvaamiseen, mihin *Nokho ngashkinkin* tarinallinen juoni perustuu. Aleksandr Shotlevichin esityksen teki entistä kiinnostavammaksi *munyi*”ko – erillinen personifioitu kertojahahmo, joka on varsin yleinen kerronnallinen elementti varsinkin vanhemmissa tarinoissa. *Nokho ngashki* yhdistelee heimosotien, verikoston, eksogaamisen vaimonetsinnän ja kaltoin kohdellun sankarin suosittuja teemoja.

Tarinan alku on tyypillinen: kertojahahmo *munyi*”ko leijailee maisemassa etsien ihmisiä, joiden edesottamuksista se voisi raportoida. Sen alla oleva maa näyttää pitkään autiolta, mutta vihdoinkin löytää Nokho-perheen kotaleirin. *Munyi*”ko on osittain eräänlainen metatason hahmo tarinassa: se tietää ja tuntee paikat ja ihmiset, kunhan vain sattuu kohdalle. Toisaalta se ei voi tietää, kuka missäkin kodassa asuu. *Munyi*”ko löytää kolmannelle kodasta vanhan miehen ja naisen. Kolmas henkilö makaa peiton alla. Tämä osoittautuu myöhemmin Nokho-nuorukaiseksi. Viimein Nokho herää ja sanoo miehelle ja naiselle (= vanhemmilleen), että haluaa lähteä ulos ajelemaan porovaljakolla.

Nokho valjastaa porot ja lähtee matkaan. Hän etsiytyy reitille, jolla jälkien perusteella monet muutkin olivat kulkeneet. Ennen pitkää hän saapuu paikalle, jossa ihmiset ovat pystyttämässä kotaleiriä ja pysähty sinne. Leiri osoittautuu Way-suvun leiriksi. Tässä kohtaa käy ilmeiseksi, että tarinassa esiintyvien todellisten sukunimien perusteella voidaan hahmottaa myös tarinan etnistä maisemaa. Wayt eivät ole nenetsejä, vaan metsävyöhykkeen *enetsejä*, joiden alueet ovat sijainneet kaukana tundranenetsien asuinseutujen itäpuolella Jenisei-joen alajuoksulla. Wayt ovat siis nenetsien kannalta täysin muukalaisia ja tämäntyyppisten sotaisten tarinoiden vihollisia. Nokho pysähtyy kuitenkin Way-leiriin. Wayt kyselevät, kuka tulokas on. Nokhon on vastattava tähän, mutta hän ei voi paljastaa sukuaan ja kuvaa itseään orvoksi ja yksinäiseksi kul-

kijaksi. Nokho pyytää Wayta ottamaan tämän työläiseksi leiriinsä. Wayt ottavat Nokhon leiriinsä ja tämä alkaa työskennellä siellä. Eräänä päivänä Wayt käskevät Nokhon paimentamaan poroja. Nokho menee. Keskiyöllä Way-suvun tyttö juoksee Nokhon luo ja kertoo, että Wayt olivat saaneet selville Nokhon henkilöllisyyden ja ovat tulossa tätä tappamaan. Tyttö ehdottaa, että he karkaisivat yhdessä. Nokho ja tyttö karkaavat yhdessä Wayn nopeilla poroilla ja saapuvat ennen pitkää Nokhon kotileiriin. Nokhon vanhemmat iloitsevat poikansa paluusta, etenkin kun hänellä on morsiankin mukanaan.

Nokhon matkat jatkuvat seuraavassa episodissa. Hän ilmoittaa nyt lähtevänsä ”suureen kaupunkiin”, jossa asuu *palhyengota*, ”keisari”. Tarinassa hahmotellaan kuvaa pikemminkin vanhan Obdorskin (nyk. Salekhard) kaltaisesta markkinapaikasta, jonne nenetsien tiedetään kokoontuneen vuotuisille turkismarkkinoille myymään pyyntisaaliitaan. Nokho jättää Way-tytön leiriinsä ja ottaa tälle matkalle mukaan sisarensa. Matkalla Nokho ajaa rinnatusten metsänenetsien heimoon kuuluvan Pya”k-miehen kanssa. Hän tekee matkan aikana miehen kanssa naimakaupat ja vaihtaa Nokhoy’-sisarensa Pya”k-miehen mukana olleeseen Pya”koy-tyttöön. Nokho jatkaa kaupunkiin, ja hänen ilmeisenä tarkoituksenaan on tavata siellä venäläinen turkiskauppiaskumppaninsa, jonka kanssa hänellä on aikomus tehdä turkiskauppaa. Kaupungissa Nokho kuitenkin kohtaa jälleen paitsi Way-suvun edustajia, myös pohjoisten samojedien tarinoissa usein esiintyviä ”perivihollisia” – *tunguuseja* (so. Jenisein itäpuolisilla seuduilla asuvia evenkejä). Yhteenoton todennäköisyys kasvaa suureksi, mutta Nokho selviytyy kuitenkin monimutkaisten naimakauppojen ansiosta paluumatkalle omille maille.

Tarina jäi Aleksandr Shotlevichilta kesken, mutta katson siinä ilmenneiden perinteisten temaattisten elementtien tulleen riittävässä määrin esitellyiksi tässä luvussa esitetyn analyysin ymmärtämiseksi. Kiinnitin huomion seuraavassa tarinan kerronnan tasoon käsittelemällä yllä kuvatun tarinan fragmentin avausepisodia, jossa *munyi”ko* löytää tarinan henkilöt ja saamme tietää tapahtumien alkutilanteen.

Nokho ngashki: tekstilitteraatio ja fragmentteja tarinaa koskevasta keskustelusta

Kävimme laulun juonirakenteen pintapuolisesti läpi Polina Gilevnan kanssa Tarko-Salessa 2003, mutta emme ehtineet syventyä tarinan tekstirakenteen yksityiskohtiin sen enempää.⁷ Kun Polina Gilevna (keskustelulitteraatiossa PG) ja Evgeniya Shotlevna (keskustelulitteraatiossa ESh) vierailivat Tampereella helmikuussa 2007, otimme laulun uudestaan käsiteltäväksi.⁸ Kuuntelimme Aleksandr Shotlevichin esityksen, tarkistimme metsänenetsinkielistä tekstilitteraatiota ja käännöstä sekä syvennymme erityisesti tarinan lähtökohtatilanteeseen.

Esittelen seuraavassa tuota esityksen alun säemuotoista tekstitalletusta ja siihen liittyvää keskusteluaamme Tampereella 2007. En ole katsonut tarpeelliseksi merkitä tähän niitä osia keskustelustamme, jotka eivät suoranaisesti liity lauluesitykseen, enkä lukuisiin äänitteen toistokuunteluihin liittyviä keskusteluja, joita kävimme tarkistaessamme tekstin sanamuotoja. Olen merkinnyt juoksevilla numeroinnilla sekä laulettu että lausutut säkeet. Olen lisäksi merkinnyt lausutut säkeet kursivoilla. Laulettuihin säkeisiin kohdistuu tekstin rakenneanalyysin jatkovaiheessa erilainen tarkastelu, koska laulettu säkeet sisältävät sananloppuisia eufonisia tavuja (laulutavuja) sekä säkeenloppuisia täytetavuja (merkitty sulkuihin), kun taas lausutuissa säkeissä (merkitty siis kursivoilla) tällaisia ei esiinny.

Aleksandr Shotlevichin esityksen kesto oli noin 30 minuuttia. Esityksessä oli laulettuja säkeitä kaiken kaikkiaan 61 ja lausuttuja noin 330 eli yhteensä noin 390 säettä.

Shotpyalsh Nokho ngashki

Es. Aleksandr Shotlevich Pankhi Pya”k (s. 1958), 26.9.2003 S. W. Pankhi Pya”kin syysleirissä metsässä Kharampurin kylän lähistöllä. Tall. J.N.

- | | |
|------------------------------------|----------------------------------|
| 1. Amge yol’ changkanow (ngey ow), | Kerranpa |
| 2. <i>dyeshta dyakhat</i> | <i>tuntemattomille seuduille</i> |
| 3. munyi”ko(m) pulhayey (nge...) | lenteli munyi”ko. |
| 4. <i>Mansh mawunota:</i> | <i>Sanoo:</i> |
| 5. – <i>Wyelbkhamatäy</i> | – <i>Tuskinpa</i> |

- | | |
|---|--|
| 6. <i>ngami dyekhetey</i> | <i>(kotaleirin) isäntää</i> |
| 7. <i>kownat.</i> | <i>löydän.</i> |
| 8. <i>Chuku dyay chelhyi</i> | <i>Tämän maan asukkaat</i> |
| 9. <i>myantu ngäymäy.</i> | <i>ovat hävinneet.</i> |
| 10. <i>Shadyatey chedyatey (ngey),</i> | <i>Kuinka kauan kuluikaan aikaa,</i> |
| 11. <i>munyi”ko(n) shulhingow (nge... ngey).</i> | <i>munyi”ko kiertele (kotaleirien yllä).</i> |
| 12. <i>Amge yol’ changkanow (nge... ngey),</i> | <i>Kerran,</i> |
| 13. <i>she”we(n) dyam(in) tarkow (nge... ngey),</i> | <i>seitsemän joen risteysessä,</i> |
| 14. <i>tarka(n) salyakhanow (nge...)</i> | <i>(joen)haaraniemellä</i> |
| 15. <i>chikhimi ngäymi(m)</i> | <i>siellä oli</i> |
| 16. <i>nyakhalh ngalhka myatung.</i> | <i>kolme suurta kotaa.</i> |
| 17. <i>(Ta) munyi”ko malhama:</i> | <i>Munyi”ko sanoo:</i> |
| 18. <i>– Kakhana dyunilhtya,</i> | <i>– Kerrotaan, että kaikkien tunte-</i> |
| 19. <i>pyilhyuchetu nyetung</i> | <i>ja ihmisten pelkäämien</i> |
| 20. <i>nyakhalh teta Nokho</i> | <i>kolmen rikkaan Nokho-veljeks</i> |
| 21. <i>mya” ngäylhkhya,</i> | <i>kodat näyttäisivät olevan.</i> |
| 22. <i>Nyelhche”y myat</i> | <i>Ensimmäiseen kotaan</i> |
| 23. <i>munyi”ko ka”amdi”.</i> | <i>munyi”ko laskeutui.</i> |
| 24. <i>(Ta) malba(ma): – Chuke nyi mäynga</i> | <i>Sanoo: – Ei se ole tämä (kota).</i> |
| 25. <i>Ngay dyilhay, ngay dyilhyi.</i> | <i>Nousi taas lentoon.</i> |
| 26. <i>Walhey myat ngay (tadya) ngamtäy.</i> | <i>Istahiti reunimmaisen kodan</i> |
| 27. <i>khalhwanta(n) shim(i)nyow (nge... ng),</i> | <i>päälle.</i> |
| 28. <i>maniyep(a)nanta e...,</i> | <i>Kodan savuaukon päällä,</i> |
| 29. <i>kawi”ta nyilhyimnyay</i> | <i>katselee (alas),</i> |
| 30. <i>shicha khalhkamäy (nge... ngey),</i> | <i>korvien päällä</i> |
| 31. <i>pukhusha wä”kokhon ngamtikhing,</i> | <i>kaksi roikkuu (hiukset, letit?),</i> |
| 32. <i>ngalhka khamakhang nyikhinga.</i> | <i>akka ja ukko istuvat,</i> |
| 33. <i>Khangoy käymäy,</i> | <i>kovin vanhoilta eivät näytä.</i> |
| 34. <i>munyi”ko malhama,</i> | <i>Huomion kiinnitti,</i> |
| 35. <i>khangoy käymäy.</i> | <i>munyi”ko sanoi,</i> |
| 36. <i>Pyelichi nyang (ngey)</i> | <i>huomion kiinnitti.</i> |
| 37. <i>khangodyeyng (ge...)</i> | <i>Toiselle puolelle kotaa</i> |
| 38. <i>Khangoy käymäy</i> | <i>katseensa kulki...</i> |
| 39. <i>she”w noy tonta</i> | <i>Huomion kiinnitti,</i> |
| 40. <i>ti”tu”powamäytun.</i> | <i>seitsenvärinen peittokangas,</i> |
| | <i>kipinät rei’ittivät (sitä).</i> |

ESH: Emme siis vielä voi ymmärtää tässä sadussa vain... kiinnitti vain huomion-
sa peittokankaaseen... ei vielä puhuttakaan ihmisestä, vaan...

PG: Joku siellä ilmeisesti makasi, varmaankin...

ESh: Ajatus on sellainen, että siellä on joka tapauksessa joku kodan isäntänä. Ja seitsenvärisen peittokangas on kauttaaltaan kipinöiden rei'ittämänä. Eli hän... mutta kuunnellaanpa eteenpäin, mitä tämä kaikki oikein...

JN: Siis koko ajan on menossa ikään kuin tämä johdantovaihe, emmekä vielä tiedä tarkalleen, mistä on kysymys?

ESh: Juu, [emme tiedä] mistä on kysymys... Mutta ymmärsimme jo, että tässä kodassa, jota *munyi*"ko tällä hetkellä tarkastelee, siellä asuvat siis ukko ja akka, jotka eivät ole kovin vanhoja. Ja sitten *munyi*"ko kiinnitti huomionsa kodan toiselle puolelle. Mutta ihmistä ei kuvailla, kuvaillaan vain seitsenvärisen peittokangas, joka oli jostain syystä kipinöiden rei'ittämä.

PG: No se kuuluu jollekulle...

JN: Muuten, mitä ajattelette, todella kauan puhutaan tämän näytöksen yksityiskohdista...?

ESh: No ymmärrätte kuitenkin sen, että kun kertoja kertoo satua, hänen kuuntelijansa –. Kertoja ei tietenkään kerro, että siellä oli sitä ja tätä... jotakin tiettyä siellä oli. Mutta ne, jotka häntä kuuntelevat, heidän päättään alkaa kivistä: *mitä tapahtuu seuraavaksi, miten tämä kaikki päättyy, miten kaikki oikein päättyy, kuka onkaan tuon peiton alla makaava isäntä!*

JN: No juuri tätä minä ajattelin...

ESh: Hänhän, näet, kertoo, varsin ovelasti, että mitä ja miten...

PG: Reikäinen peitto... Miksi hän on sen alla, siis...

ESh: Juu-u, siellä istuu jostain syystä ukko ja akka, mutta ihmistä (peiton alla) ei kuvailla.

JN: Eli se on myöskin kertojan tekniikkaa, että kykenee pitämään kuulijansa ikään kuin...?

PG: Epätietoisuudessa.

ESh: Juu, juu! Että kuulija ajattelisi: mitähän tästä oikein tulee, miten tämä päättyy...?

PG: Mutta siellä on tuo reikäinen peitto ja peiton alla hiukset vai...? Ei ole tietoa, kuka siellä makaa...

ESh: No peittohan ikään kuin... Ehkäpä siellä makaa joku sankari...?

JN: Mutta mikä se tuollainen kipinäinen...?⁹

41. *Ngamäw nyi*"nyi,

42. *khangoy ka*"mäy.

43. *Ngami dyolhshkana*

44. *she*"w noy *tamta*

45. *tanyaku mengata*.

Ei tietoa (kuka se on),

tarkkaavaisesti katseli.

Jonakin hetkenä

seitsenvärisen peitto

liikabti (avautui).

ESh: Peiton alla siis makasi kuitenkin joku. Hän liikahti eli ihminen siellä oli.

46. *Tan dyolhshkana*
 47. *tadya wakhalkalhyi"y.*
 48. *(Ta) malhama:*
 49. – *Nyesham, nyemyam,*
 50. *kushe mengach',*
 51. *manyi" pyinyakumnya*
 52. *dyatyilhman kha"ngat.*

Ja samassa hetkessä
silloin hän (lopulta) alkoi puhua.
Sanoi:
– Isäni, äitini,
mitä mieltä olette,
minä ulos
kuljeskelemaan haluan.

JN: Mutta tuo, joka nyt puhuu, on kuitenkin ikään kuin näiden vanhusten poika...?

ESh: Kyllä, tuo, joka makasi oli kuitenkin näköjään heidän poikansa.

53. *Nyakhamakhadyo"y tetach*
 54. *dya"nyam ti"nyishakhang,*
 55. *täymkum ti"nyishakhang.*

Kaksi toveriasi itselleen porot
ovat varmaan kouluttaneet,
varmaan etummaisen koulutta-
neet.

ESh: Siis ”minun toverini”, no, naapurit, ehkä veljet... mutta hän ei sano ”veljet”. Siis tarkoittaa naapureita, ehkä kotaleirissä oli joitakin muita nuorukaisia. Hän sanoo, että he ilmeisesti olivat jo kouluttaneet itselleen (ajo)poroja, valjakon johtajaporon olivat ilmeisesti kouluttaneet. He olivat varmaankin siis jo laittaneet poronsa valmiiksi. Koska varmaankin – niin minä ymmärsin tässä tarinassa – nuorukainen varmaankin nukkui, kuin... laiskimus. Ehkäpä nukkui ”seitsemän päivää” yhtä menoa. Ja tänä aikana, hän sanoo, varmaankin nämä toverinsa ehtivät kouluttaa poronsa, olivat jo valinneet (laumasta) johtajaporot... Niin kauan oli kulunut siis aikaa.

JN: Aha, joten siis nämä naapurit-kaverit, ystävät, ehkä, olivat jo valmiita lähtemään jonnekin...?

ESh: Kyllä, kyllä... siis valmiita, eli... hän tarkoittaa, että varmaankin olivat jo itselleen valmistelleet poronsa, johtoporonsa ja...

PG: Nuorukaisellahan ei siis ole koulutettuja poroja...

ESh: Koulutettuja hänellä ei ole... Siksihän hän sanookin, että varmaankin toverit ovat jo valmistautuneet...

PG: Valjakot... valjakot olivat jo valmistaneet...

56. *Man' dyikheman*
 57. *ngäywäy molima.*

Minun, raukan
päätä ajatukset kiristivät.

PG: No tämä oli aika lailla jo tässä, siis valjakkoaanhan hänellä ei vielä ollut. Voihan olla, että isä sanoo, että valjasta tuo toinen, tuolla on tuollaisia.

JN: Tarina on näköjään siinä määrin ovela, että emme pääse yhteisymmärrykseen siitä, missä voisimme pysähtyä, kun aina vain ajattelemme, että kuunnellaan vielä seuraava säe...

PG: Rekeen istahtaa ja nyt jo lähtee ajamaan ja sitten onkin jo toinen kysymys, mitä unessa oli, *tachipyyn* unihan se oli, jota näki, mitä voitti, mitä sai, mutta nyt matkaa jo eteenpäin, kohti uusia seikkailuja.

58. *Ngachta pya”mna*

59. *ngäythalhyukuman*

60. *khayp”chawunon.*

61. *(Ta) nyemyadyum malhama:*

62. – *Ngamolh!*

63. *Nye käy”kadyum*

64. *wa”wkhanta memay,*

65. *mä”ta memay.*

66. *(Tanya) pyin’ dyulhkdyat.*

67. *Nyiwewe...*

68. *Nokho nyuchya nyu*

69. *pyin’ dyulhkdyam,*

70. *tekhe makhadyoy*

71. *khäm ngäytapta,*

72. *khangulhyikhimay*

73. *dyelhnyantung shilhyilhya,*

74. *shyangoka”aw nyinyi.*

75. *(Ta) mat ngäyllhya:*

76. – *Dyanyamtamey dyiku*

77. *ngamim’ me”wnat?*

78. *Amge yol’changkanow (ngey)*

79. *nyemyamyi(m) pukhuchow (nge... ngey)*

80. *nyakhalh tata dyelh –*

81. *kan welh(yi) tangow (nge... ey).*

82. *Mansh mawunota:*

83. – *Shilhyimt(ey) ngeta (ng...).*

84. *Tat manidyani:*

85. – *Wyesha kan –*

86. *ngami me”wnat?*

87. *Tata ngash ngeymyakhana,*

88. *nyeshant me”mey,*

Kohti horisonttia

kiittää

halusi.

Äitinsä sanoi:

– Syö!

Pikkusisko

vieressä istui,

laittoi ruoat eteen.

Sitten lähti ulos.

Ei...

Nokho – nuorin poika

astui ulos (kodasta),

hänen kahta poroaa (kohti)

silmänsä suuntasi,

katseellaan

kiersi (poroja),

niiden määrää ei ollut.

Itsekseen sanoi:

– Opetettuja (poroja) ei minulla ole,

mitkä siis ottaisin?

Jonkin ajan kuluttua

äiti-vanhus

keskimmäisen (reen) –

reen irrotti (köysistä).

Hän sanoi:

– Sinua vain odottavat...

(Nokho) katsoi:

– Rautainen reki –

minkä siis valjastan?

Kun olit nuori,

isäsi käytti tätä,

89. *ngamilhkadyan?*
90. *Dyulh chimya tyinshadyi*
91. *shalay chenyan*
92. *khanulhpyonlhngam.*
93. *Milhyalhapchengam,*
94. *ngop khilh kapt wyalbkngat.*
95. *Nyangey mingam,*
96. *nyanta shalhm*
97. *nyakhalh khilh kapt.*
98. *Nyeshant kanshi –*
99. *chiket nyutlhyi,*
100. *kunyang käymnyan khanganey.*
101. *Nyutlhyeyta tadya käkkelhyi”i,*
102. *khämlhyita dyet.*

entäpä sinä?
Satametristä suopunkia
alkoi
keriä.
Heilautti oikein olan takaa,
yhden valkean hirvaan sai kiinni.
Veti luokseen,
kuin yhteensidottuna
kolme valkeaa hirvasta (sai kiinni).
Isäsi valjakko –
nämä valjasta,
minne haluatkaan ajella.
Valjasti ja lähti liikkeelle,
minne silmät katsoivat
(= tuntemattomaan suuntaan).

Analyttisiä huomioita muodon hallinnasta

***Nokho ngashki* -tarinassa**

Tämä *Nokho ngashki* -tarinan alkutilanne toimii hyvänä esimerkkinä nenetsiläisen kertovan tarinan rakenteellisista ominaisuuksista. Samalla sen avulla on mahdollista rakentaa ymmärrystä perinne-esityksen tuottamisen keinoista. Kun kysymys on lisäksi laulumuotoisesta esityksestä, esimerkin tarkastelun avulla on mahdollista hahmottaa tämänkaltaiseen elävään laulu- ja esityksperinteeseen liittyviä, esityshetkellä havaittavia muodon hallinnan piirteitä, jotka muodostavat olennaisen osan muuntelun problematiikkaa kyseisenkaltaisessa tyyliässä. Väitän, että tämä esityksen ominaisuus on keskeisin osa tämänkaltaisen esityksperinteen *improvisatorisuutta*. Näyttää siltä, että improvisatorisuus ei kohdistu musiikillisen rakenteen alueelle, vaan ennen kaikkea tarinan tekstisäkeen tason temaattisten elementtien hallintaan. Tämä tekee perinne-esityksistä hankalia analysoitavia niiden yksiselitteistä koodia tai syntaksia etsivälle ulkopuoliselle tutkijalle. Esityksen kokonaisuuden ajatus ulottuu lisäksi akustisena ilmenevän rakenteen tasolle: laulun melodiarakennetta on mahdollista kuvata graafisesti, joko

perinteisen nuottikirjoituksen tai äänianalyysiohjelmalla tuotetun melogrammin avulla, ja melodiarakenteessa voidaan havaita variaatiota. Ei ole kuitenkaan mitään perusteita pitää esitystä sellaisena improvisaationa, jonka keskeisin motiivi on muodon hallintaan liittyvä estetiikka. Toisaalta on helppo havaita, että Aleksandr Shotlevichin esittämän laulumelodian metrinen muoto on vakio ja lisäksi se vastaa tekstisäettä periaatteessa yksiselitteisesti.

Perinne-esityksen muodonhallinnan tai morfosyntaksin rakentaminen yhdistää Aleksandr Shotlevichin vaikkapa bosnialaisen Sulejman Makićin kerrontatekniikkaan Milman Parry'n (1902–1935) 1930-luvun tallenteissa ja Albert Lordin (1912–1991) klassisessa eepisen runouden esityksellisiä rakenteita koskevassa monografiassa *The Singer of Tales* (1978). Parry ja Lord tunnistivat bosnialaisten kertovien laulujen esittäjien aineistossa juuri tällaisen piirteen: esittäjä kokoaa pitkän eepisen tai kertovan esityksensä suuret elementit tarinan muotorakenteen vaatimusten mukaan, mutta hän voi esittää kunkin esityksen omana versionaan, tiivistäen tai harventaen tarinan yksityiskohtia. Bosnianserbialaisessa perinteisessä epiikassa esittäjällä on rakenteellisessa mielessä käytössä vain säemuotoisen laulun mahdollisuus *gusle*-jousiluuttusäestyksineen, kun taas pohjoisten kansojen kertovassa laulu- ja tarinaperinteessä voidaan turvautua saman esityksen aikana sekä lauluun, runomittalla tapahtuvaan säkeiden lausuntaan tai vapaamuotoiseen kerrontaan (soittimia ei pohjoisissa kertovien laulujen esityksiperinteissä käytetä lainkaan).

Esittäjällä on mahdollisuus tietyissä rajoissa myös alleviivata tarinaa kohdistamalla kertojan katseensa johonkin tiettyyn seikkaan. Esimerkiksi Aleksandr Shotlevich olisi halutessaan voinut laulaa enemmänkin tarinan lähtötilanteesta tai myöhempien tapahtumien yksityiskohdista lisäämällä kerrontaan tapahtuman kulkua tarkentavia, useimmiten jopa vakioumuotoisia säkeitä. Tätä puolta ei kuitenkaan ole pohjoisten kansojen tarinankerronnassa tutkittu, mutta esimerkiksi Lauri Hongon työryhmä ihasteli 1990-luvulla intialaisen Gopala Naikan taitoa tuottaa samaksi luonnehditusta eepisestä tarinasta erilaisten esitys- ja sisältötekniisten korostusten avulla laajimmillaan useita päiviä kestävä, lyhyimmillään puoleen tuntiin mahtuva esitys (Honko 1998, 30–33).

Laajamittainen tarinan verbaalisen rakenteen analyysi on työläs toteuttaa ja epäkiitollinen raportoida, ja siksi olen esitellyt tässä vain *Nokho ngashkin* alkuosan, joka tarjoaa eräänlaisen tarinan mikroympäristön havainnollistamaan sitä, miten esittäjä hallitsee tarinan muotoa. Oheinen nuotinnos (Nuottiesimerkki 1) selvittää esityksen alkua (säkeet 1.–14.) sekä laulettujen ja lausuttujen säkeiden ajallista eroa. Aleksandr Shotlevichin esityksessä on vain yhdentyyppinen melodiasäe (säkeet 1., 3., 10.–14.). Olen kirjoittanut nuotinnoksen vastaamaan suurin piirtein soivaa säveltasoa.¹⁰ Ensimmäisten säkeiden (1., 3.) säveltaso on noin terssin verran ylempänä kuin seuraavissa laulusäkeissä (10.–14.), joissa melodian perussävel¹¹ asettuu d¹:n vaiheille, mutta alkaa jo näiden säkeiden kuluessa nousta kohti e¹:tä (säveltason nousua ei enää ole merkitty nuotinnokseen). Mainittuun perussäveltasoon (d¹) suhteutettuna melodiasäkeen säveltasoelementit perustuvat sekuntiketjuun (fis¹–e¹–d¹) sekä perussävelen alapuoliseen kvarttiin (a). Laulun ainoa melodiasäetyyppi edustaa rakenteellista vakiota, joka toistuu pohjarakenteeltaan samassa muodossa laulun loppuun asti. Myöhemmissä lauletuissa säkeissä alkumotiiviin tulee lisäksi vielä h¹, mutta se esiintyy ennen kaikkea vain puoliksi lausuttujen säkeiden koristeena.

Nuottikuvan tarkoituksena on havainnollistaa myös esityksen metristä vakiomuotoisuutta. Olen merkinnyt nuotinnokseen musiikillisen metrin motiiviset elementit katkoviivoin. Tekstisäkeen kolmipainoisena ja useimmiten kuusitavuisena ilmenevä metrinen pohjakaava säkeenloppuisine laulutavuineen (ngey ow; ngey ey) muodostaa musiikillisen metrin kanssa kiehtovan limittäisen kudoksen, etenkin kun nenetsiläisen runomitan ”normaalisäe” (säe, jossa on parillisesta tavumäärästä koostuvia sanoja) muodostaa nenetsiläisen ”murrelmasäkeen” (säe, jossa on parittomasta tavumäärästä koostuvia sanoja) kanssa oman rytmisensä ilmenevän muuntelun vyöhykkeensä esitykseen. Lausutut säemuotoiset säkeet saavat niin ikään selkeän kolmijakoisuuteen pyrkivän rytmisen ilmasun.

Esityksen melodinen taso toimii siis eräänlaisena akustisena vakiona, jonka informaatioarvon voidaan ajatella olevan pieni: esittäjän taitoihin kohdistuvat haasteet sijaitsevat tarinan verbaalisen muodon alueella. Nuottikuva antaa käsityksen myös siitä, minkälaiset mahdollisuudet

$\text{♩} = 64-65$

1. Am - ge yol' - chang - ka - now (ngey ow),

2. dyesh - ta dya - khat,

3. mu - nyi - kow pu - lha - dyey (nge...),

4. man' sh ma-wu - no - ta,

5. wyelh - kha-ma - üy,

6. nga-mi dye -khe-tey,

7. kow - na - (kha)lt,

8. chu-ku dyay che-lhyi,

9. myan - tu ngäy-mäy,

10. Sha - dya - tey che - dya - tey (ngey yeey),

11. mu - nyi - kon shu - ri - ngow (nge... e ngey ey),

12. am - ge yol' - chang - ka - now (nge... ngey ey),

13. she' - weyh dya - m(in) tar - kow (nge... ngey ey),

14. tur - ka(n) sa - lya - kha - now (nge...),

Nuottiesimerkki 1 (s. 331). *Shotpyalsh "Nokbo Ngashki"*, es. Aleksandr Shotlevich Pankhi Pya" k. S. W. Pankhi Pya"kin syysleirissä metsässä Kharampurin kylän lähistöllä 26.9.2003. Tall. ja transkr. J.N.

kertojalla on tiivistää esitystä ajallisesti siirtymällä nopeammin etenevään lausuttuun kerrontaan. Yhden laulettun säkeen esittäminen kestää 10–15 sekuntia, mutta lausutun säkeen ehtii lausua 1–2 sekunnin aikana.

Päätelmiä

Nenetsien parissa paljon liikkunut venäläinen antropologi Andrej Golovnev kertoi eräässä haastattelussa, kuinka hänen kohtaamansa nenetsivanhus selvitti pitkän kertovan tarinan esittämisen tekniikkaa. ”Jos haluat palauttaa tarinan mieleesi – sitä ei tarvitse tallentaa. Ota käyttöön kolme muistiasi, kolme tajuntaa.” Golovnevin tulkinnan mukaan ensimmäinen palauttaa mieleen laulussa esiintyvän erikoissanaston ja ilmaisut, toinen puheen ja laulun vaihtelun säännöt ja kolmas arkkitehtuurin eli eepoksen yleisen rakenteen. Kun kertoja on kuullut kertomuksen, hänen pitää, ilman ruokaa ja keskustelua ihmisten kanssa, keskittyä – ja toistaa kaikki uudelleen. Ikään kuin kertoja olisi itse tuo ihminen, jolta kuuli eeppejä aiheita. Vasta tämänkaltaisen ponnistuksen jälkeen on mahdollista palata tavanomaisiin askareisiin. ”Eepin muistin” sisällä voi elää ja laulaa. (Anashkin 2008.)

Vastaavanlaisesta esityksen konkreettisesta, kuulijoiden mieleen vaikuttavasta voimasta kertoi minulle Gennadiy Puyko, tundranenetsiläinen perinteentuntija ja laulaja Yar-Salessa Jamalin niemimaalla 1990-luvun alussa. Puykon mukaan hyvä nenetsien kertoja voi viedä myös kuulijansa tarinan ”sisään”. Tämän vuoksi tarina koetaan niin todellisenä, että kertojan on osattava sijoittaa pitkien, tunti- tai jopa yökausia kestävien tarinoiden välttämättömät katkospaikat (esim. tee- tai ruokatauko ja useita iltoja kestävässä tarinoissa nukkuminen yön yli ja työpäivä) tarinan suvantovaiheisiin. Tällä varmistetaan, etteivät tarinan hahmot, sankarit, muut ihmiset tai eläimet, jotka siis jakavat kertojan ja yleisön mielissä samaa virtuaalista kerronnan tilaa, joudu kärsimään tauosta, etenkin kun muutamien tuntien tauko saattaa kertojan ja hänen yleisönsä ymmärtämässä tarinan virtuaalisessa ajassa merkitä tarinan sankareille muutamia päiviä tai jopa vuosia. Tarinan hahmot eivät jää pysäytyskuvana tauolle vaan joutuvat tappamaan aikaansa toimet-

tomina odotellessaan tauon päättymistä. On huolehdittava, että tarinan porolaumat jätetään paikkaan, jossa niillä on syötävää. (Vrt. Nieminen 1998, 62–63.)

Laulannan ja lausunnan välinen vaihtelu on Aleksandr Shotlevichinkin esityksessä yksi tapa saada esityksen kudos hengittämään ajallisesti. Toisaalta hyvä esittäjä kykenee pitämään yleisönsä varpaillaan hivuttamalla kerrontaansa tuskallisen hitaasti eteenpäin. Tuntuu kestävän kauan, ennen kuin alkutilanteen kuvauksesta siirrytään tarinan sankareiden osoittamiin elonmerkkeihin. Tämän jälkeen alkaa pitkälinen matkaanlähdon valmistelu, jonka loppuhippentumana on perusteellinen ajoporojen valinta valjakkoon. Tämä on toki keskeinen nenetsiläisen sankaritematiikkaan liittyvän tarinan episodi, jonka voi rakentaa erittäin kiinnostavaksi poronhoitokulttuurissa elävälle kuulijalle.¹² Samalla esittäjä voi porojen valinnan – tässä tapauksessa ajoporojen puutumisen – kautta viitata laajaan konnotatiiviseen kenttään, joka tarjoaa kuulijalle lisätietoa tarinan sankarin henkilökohtaisista ominaisuuksista.

Tällaisen suullisena perinteenä elävän kerronnan tarkastelu vaikkapa jacobsonilaisesta strukturalistis-funktionalistisesta viitekehyksestä voi olla tutkijalle hyödyllistä, kun hän koettaa systematisoida tai järjestää perinne-esityksen kommunikatiivisia tasoja analyysityössään. Sinänsä esityksen kokonaisuudesta voidaan haluttaessa poimia kaikkiin Jakobsonin kommunikaatiomallin elementteihin sijoitettavia piirteitä: viestin lähettäjä voidaan rinnastaa tarinan kertojaan, viestin kommunikatiivinen kokonaisuus itse tarinaan ja vastaanottaja yleisöön.

Kenties tätä kiinnostavampaa on pohtia, auttaako Jakobsonin malli jäsentämään nimenomaan *musiikilliseen improvisaatioon* rinnastettavien esityksen ominaisuuksien mahdollisia jälkiä esityksessä. Kuten aiemmin oli jo puhetta, esityksen viestitason *poettinen* funktio liittyy ennen kaikkea esityksen muotorakenteeseen ja siihen, kuinka tarinankertoja käyttää tätä muotoa hyväkseen merkittessään yleisölle esitystilanteen rajoja, runon muotoa sekä vaihtelua kerronnan ja laulannan välillä. Toisaalta tarinan tapahtumien tarkoituksellisen hidastempoinen käsittely voitaisiin nähdä myös kontaktitason *faattisen* funktion alueelle sijoittuvana, ja silloin tarkastelun kohteena ovat ne kertojan keinot,

joilla hän pitää kuulijoidensa mielenkiintoa yllä. Jakobsonin kommunikaatiomalliin kuuluu myös muita funktionaalisia tasoja. Kenties ilmiselvin viestikokonaisuuden taso on kontekstin ja siihen liittyvän *referenttisen* funktion taso, joka on mahdollista rinnastaa paitsi tarinan tapahtumien kuvaukseen, myös tarinagenreen ja sen funktioihin: miksi tarinaa esitetään? Aleksandr Shotlevichin esityksen *metakielelliseen* funktioon liittyvä piirre sijaitsee tarinan sisällä: *munyi*”ko leijailee paitsi tarinan kudoksessa, myös nenetsiläisen kerrontaperinteen esityskäytännöissä metatason tekijänä, jonka liihottelun ja ihmettelyn voisi rinnastaa vaikkapa brechtiläiseen näyttelijään, joka saattaa rikkoa draaman illuusion ottamalla kontaktia yleisöön. Sitä paitsi nenetsiläisessä kerrontaperinteessä tunnetaan myös *teltangoda*, varsinaisen kertojan ja laulajan apuri, jonka tehtävänä on toistaa esittäjän sanat pikapuheena. *Teltangodan* rooli voidaan niin ikään nähdä esityksen kannalta eräänlaisena meta-tason edustajana.

Tarkastellun esityksen rajat ovat varsin vapaamuotoisia. Tällainen esitystilanteessa havainnoitava rakenteellinen muuntelu tai improviointi riippuu sekä ulkoisista että sisäisistä tekijöistä. Ulkoisena tekijänä voidaan ajatella esitystilanteen ajallisen mahdollisuuden reunaehtoja: Aleksandr Shotlevich joutui tiivistämään kertomustaan loppua kohti, koska tallennustilanteessa alkoi aika loppua kesken. Esityksen alkutilanteen aikana ei vielä ollut kiirettä. Esimerkin ensimmäiset sata säettä, joihin kuvattu keskustelumme liittyi, viittaavat vain lähtötilanteen kuvaukseen. Toisaalta esittäjän henkilökohtaisista ominaisuuksista riippuu, mitä hän kykenee tarjoamaan kuulijoilleen ja kuinka hän rakentaa esityksensä jännitteet, paitsi laulettuina ja lausuttuina säkeinä, myös äänenpainoina, huudahduksina tai taukoina – jonkin verran myös liikkeenä, joskin normaalitilanteessa esittäjä istuu paikoillaan tai makaa sijoillaan.

Miten Aleksandr Shotlevichin esittämä tarina lopulta havainnollistaa keskustelua *musiikillisesta* improvisaatiosta? Ennen kaikkea tarinan ja sen sisältämän mahdollisen muodonhallinnan tai improvisaation tarkastelu jatkaa mielestäni tärkeää ja edelleen käsittelemisen arvoista keskustelua itse improvisaation määrittelystä ja käsitteellisistä sovellusmahdollisuuksista. Sinänsä viittaus Jakobsonin kommunikaatiomalliin on

tässä tekstissä yleisluontoinen, ja tarkoituksenani oli jäsentää sen avulla musiikillisen improvisaation käsitteellisiä ulottuvuuksia sellaisissa perinnumusiikin tyyliissä, joissa musiikillisen improvisaation käsitteellä tai esityksen muodonhallinnan piirteillä ei ole tunnettua, yksiselitteistä tai tyhjentävää määritelmää. Tässä mielessä jo *Nokho ngashki* -esityksen pintapuolinen rakenteellinen tarkastelu auttaa hahmottamaan esityksen olennaisia piirteitä – vaikkapa vain määrällisesti laskettuna. Pelkkä musiikillinen taso on olemassa, mutta siihen ei kohdistu varsinaista improvisaatiota, eikä oikeastaan muunteluakaan. Silti esittäjän on osattava improvisoida esityksensä hyödyntäen sen episodirakenteen uudelleenluomisen, venyttämisen tai tiivistämisen mahdollisuuksia.

On tietenkin kokonaan toinen kysymys, millaisena vastaanottajan kokemuksena laulukommunikaatio näyttäytyy kulttuurin sisäpuolelta tarkasteltuna. Musiikillinen rakenne koostuu muustakin kuin äänen taajuuden ja keston funktioina ilmaistavista akustisista piirteistä. Siirtymisessä puheesta lauluun ja runomittaiseen kielenainekseen on sinänsä omaa dramatiikkaansa, kuten on laulajan käyttämällä äänensävyilläkin. Lisäksi laulu- ja puhekielen rajankäynnillä on toisinaan arveltu olevan yhteys kulttuurin määrittelemään normaalin ja supranormaalin maailman rajaan, joka tulee esille rituaalissa (ks. Niemi & Lapsui 2004, 31). Tällä tavalla ajateltuna musiikki ja erityisesti ihmisen kehon läpi virtaava laulu vaikuttaa sekä esittäjään että kuulijoihin varsin monella tasolla: akustisena, fysiologisena, psyykkisenä ja sosiokulttuurisena, ajassa ja tilassa tapahtuvana faktana.

Viitteet

¹ Keräyshistoriaa koskevista tulkinnoista ks. esim. Kuusi 1963; Laitinen 2006.

² Pohjoisten samojedikansojen ja obinugrialaisten laulujen osalta ks. Niemi 1998; 2001a; 2001b; 2010.

³ Improvisaation käsitteen käytön historiasta ks. Blum 1998.

⁴ Schneiderista tuli Erich von Hornbostelin työn jatkaja Berliinin fonogrammiarkiston johtajana 1930-luvulla, mutta hän joutui muuttamaan työuransa huipulla maanpakoon natsi-Saksasta ja palasi kotimaahansa vasta 1950-luvun puolivälissä.

⁵ Tässä tekstissä metsänenetsin- ja venäjänkielisten sanojen latinaistus noudattelee englantilaista mallia.

⁶ Tundranenetsien henkilölauluista ja niiden kautta rakentuvasta yhteisökuvasta ks. Niemi & Lapsui 2004.

⁷ Polina Gilevna tuntee hyvin paitsi metsänenetsin puhekielen, myös tarinoiden kielikuvat. Itse ymmärrän metsänenetsiä ennen kaikkea kielen rakenteen ja ääntämyksen kannalta, mutta oman äidinkielenä perinpohjaisesti taitavan henkilön apu on translitterointi- ja käännöstyössä aina erittäin tärkeää. Muuten keskustelukielenämme oli venäjä.

⁸ Äänitin keskustelun (9.2.2007) ja tein siitä venäjänkielisen tekstilitteraation. Äänite ja litteraatio ovat molemmat henkilökohtaisessa arkistossani.

⁹ Myöhemmässä keskustelussa arvelimme kipinöiden rei'ittämän peiton tarkoittavan todennäköisimmin sitä, että mies oli maannut peiton alla yökausia, niin kauan, että kotanuotion liekeistä sinkoavat kipinät olivat ehtineet rei'ittää peiton.

¹⁰ Huom. kuitenkin, että soiva säveltaso on merkitty tähän nuotinnokseen oktaa- vi konventionaalista luentaa ylemmäksi.

¹¹ Olen tulkinut perussäveleksi säkeen päätössävelen, joka esiintyy säkeen lopussa laulutavun (*ngey*) kohdalla – vaikkakin sen jälkeen lauletaan vielä uuteen säkeeseen johdattava lopuke.

¹² Sinänsä ajoporojen valinta on temaattisena elementtinä selkeämmin tundranenetsien sata- tai jopa tuhatpäisten laumojen maisemaan kuuluva elementti. Suurporonhoito ei mahdu metsänenetsien taigaan eikä näin ollen tarinan porojen valintakaan ole pienten, kymmenissä laskettavien porolaumojen tapauksessa yhtä dramaattinen tai poronhoitajan ammattitaidosta ja kokemuksesta kerto- va tapahtuma.

Lähteet

Äänitteet

Aleksandr Shotlevich Pankhi Pya”kin esittämä *shotpyalshb* (*Nokho ngashki*), metsäleirissä Kharampurin kylän lähistöllä (Purin kunta, Jamalin nenetsien autonominen piirikunta, Tjumenin lääni, Venäjän federaatio), 26.9.2003. Tampereen yliopiston Kansanperinteen arkisto, dat-äänitekoelmaan Y11268–11271 kuuluva minidisc-levy (MD04 (3.)).

Keskustelu Polina Gilevna Turutinan ja Evgeniya Shotlevna Zernovan kanssa, 9.2.2007, Tampere. Jarkko Niemen henkilökohtainen arkisto.

Internetlähteet

Anashkin, Sergey. 2008. Razglyadet' v chuzhake sebya samogo [Muukalaisessa voi erottaa omaa itseään]. Keskustelu Andrey Golovněvin kanssa, <http://www.kinoart.ru/archive/2008/01/n1-article13>. (Sivuilla käyty 3.8.2014.)

Kirjallisuus

Blum, Stephen. 1998. Recognizing Improvisation. Teoksessa *In the Course of Performance: Studies in the World of Musical Improvisation*, toim. Bruno Nettl & Melinda Russell, 27–45. Chicago & London: The University of Chicago Press.

During, Jean. 1991. *Le Repertoire-Modele de la musique Iranienne. Radif de tar et de setar de Mirza 'Abdollah. Version de Nur 'Ali Borumand*. Teheran: Soroush.

Harvilahti, Lauri. 1992. *Kertovan runon keinot. Inkeriläisen runoepiikan tuottamisesta*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Honko, Lauri. 1998. *Textualising the Siri Epic*. Folklore Fellows' Communications 264. Helsinki: Academia Scientiarum Fennica.

Huovinen, Erkki. 2008. Musiikki ja kieli. Teoksessa *Johdatus musiikkifilosofiaan*, toim. Erkki Huovinen & Jarmo Kuitunen, 68–98. Tampere: Vastapaino.

Jakobson, Roman. 1960. Linguistics and Poetics. Teoksessa *Style in Language*, toim. Thomas A. Sebeok, 350–377. New York & London: MIT Press & John Wiley & Sons.

Kuusi, Matti. 1963. Kirjoittamattomasta kirjallisuudesta. *Suomen kirjallisuus I. Kirjoittamaton kirjallisuus*, toim. Matti Kuusi, 7–30. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura & Otava.

– – –, toim. 1980. *Kalevalaista kertomusunoutta*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Laitinen, Heikki. 1993. Impron teoriaa. *Musiikin suunta* 3: 31–40.

– – –, 2006. Runolaulu. Teoksessa *Suomen musiikin historia. Kansanmusiikki*, toim. Anneli Asplund et al., 14–79. Helsinki: WSOY.

- Launis, Armas. 1910. *Suomen kansan sävelmiä IV. Runosävelmiä. I. Inkerin runosävelmät*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- – –. 1930. *Suomen kansan sävelmiä IV. Runosävelmiä. II. Karjalan runosävelmät*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Lévi-Strauss, Claude. 1978. *Myth and Meaning*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Lord, Albert B. 1978. *The Singer of Tales*. New York: Atheneum. Ilmestyi alun perin 1960.
- Monelle, Raymond. 1992. *Linguistics and Semiotics in Music*. Edinburgh: Routledge.
- Nettl, Bruno. 2005. *The Study of Ethnomusicology: Thirty-one Issues and Concepts*. Urbana, IL & Chicago: University of Illinois Press.
- Niemi, Jarkko. 1998. *The Nenets Songs: A Structural Analysis of Text and Melody*. Acta Universitatis Tamperensis 591. Tampere: Tampereen yliopisto.
- – –. 2001a. To the Problem of Meter and Structure in Khanty Songs: A Case of an Eastern Khanty Bear Feast Song. Teoksessa *Congressus Nonus Internationalis Fenno-ugristarum, 7.–13.8.2000 Tartu. Pars VII, Dissertationes sectionum: Folkloristica & Ethnologia*, toim. Tõnu Seilenthal, 131–144. Tartu: Tartu Ülikool.
- – –. 2001b. A Musical Analysis of Selkup Shamanistic Songs. *Shaman: Journal of the International Society for Academic Research on Shamanism* 9 (2): 153–167.
- – –. 2002. Inkeriläisten itkuvirsien musiikilliset rakenteet. Teoksessa *Inkerin itkuvirret – Ingrian Laments*, toim. Aili Nenola, 694–707. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- – –. 2005. *Songs about the World of Spirits: Shamanistic Song Traditions of the Pur River Forest Nenets in the Siberian Taiga*. (CD-levyn tekstivihko.) GMCD 0511.
- – –. 2008. Sel'kupskaya pesennaya traditsiya v mezhetnicheskom kontekste narodov zapadnoy Sibiri [Selkuppilainen lauluperinne Länsi-Siperian kansojen etnostenvälisessä kontekstissa]. Teoksessa *Finno-ugorskije muzykal'nye traditsii v kontekste mezhetnicheskikh otnosheniy: sbornik nauchnykh trudov [Suomalais-ugrilaiset musiikkiperinteet etnostenvälisten suhteiden kontekstissa]*, toim. Nikolay I. Boyarkin, 158–181. Saransk: Mordovskiy Universitet.
- – –. 2010. The Problem of Ethnically Definable Singing Styles: A Rare Document of an Enets Song. Teoksessa *Finnisch-Ugrische Mitteilungen 32–33. Gedenkschrift für Eugen A. Helimski*, toim. Valentin Gusev & Anna Widmer, 461–476. Hamburg: Helmut Buske.

– – – & Lapsui, Anastasia. 2004. *Network of Songs: Individual Songs of the Ob' Gulf Nenets. Music and Local History as Sung by Maria Maksimovna Lapsui*. Mémoires de la Société Finno-Ougrienne 248. Helsinki: Société Finno-Ougrienne.

Ruwet, Nicolas. 1987. Methods of Analysis in Musicology. Käänt. Mark Everist. *Music Analysis* 6 (1–2): 11–36. Ilmestyi alun perin 1966.

Saha, Hannu. 1996. *Kansanmusiikin tyyli ja muuntelu*. Kaustinen: Kansanmusiikki-instituutti.

Saussure, Ferdinand de. 1978. *Course in General Linguistics*. Käänt. Wade Baskin. Glasgow: Fontana/Collins. Ilmestyi alun perin 1916.

Schneider, Marius. 1960. Primitive Music. Teoksessa *The New Oxford History of Music 1: Ancient and Oriental Music*, toim. Egon Wellesz, 1–82. London: Oxford University Press. Ilmestyi alun perin 1957.

Sloboda, John A. 1985. *The Musical Mind: The Cognitive Psychology of Music*. Oxford: Clarendon Press.

Tala'i, Dariush. 2000. *Traditional Persian Art Music: The Radif of Mirza Abdollah*. Costa Mesa: Mazda.

Verbov, Grigoriy D. 1936. Lesnye nentsy [Metsänenetsit]. *Sovetskaya Etnografiya* 2: 57–69.

Kirjoittajat

Tove Djupsjöbacka

FM, musiikkitoimittaja, flamencotanssija, muusikko.

Erkki Huovinen

FT, VM, musiikkitieteen ma. professori, Jyväskylän yliopisto.

Ville Iivari

FM, musiikkitieteen tohtorikoulutettava, Turun yliopisto.

Kristiina Junttu

MuT, pianisti, pianonsoitonopettaja, Itä-Helsingin musiikkiopisto.

Hanna Kaikko

FM, muusikko, vapaa kirjoittaja, musiikkitieteen tohtorikoulutettava, Turun yliopisto.

Pekka Laine

FM, pianisti, pop/jazz-pedagogi, Turun seudun musiikkiopisto.

Jere Laukkanen

MuM, säveltäjä, sovittaja, kapellimestari, musiikin yksikön päällikkö, Metropolia Ammattikorkeakoulu.

Jarkko Niemi

FT, dos., yliopistonlehtori, musiikintutkimus, Tampereen yliopisto.

Hannu T. Riikonen

FL, musiikkikasvatuksen lehtori, Turun yliopisto / Opettajankoulutuslaitos.

Elina Seye

FT, tutkija, musiikintutkimus, Tampereen yliopisto.

Atte Tenkanen

FT, MuM, kanttori, Turun Martinseurakunta.

Hakemisto

12-säveltekniikka 51

A

AABA-rakenne 294–295, 297–298, 304
afrikkalainen musiikki 10, 30–31, 104,
147–170, 171–177, 198, 204, 206,
212, 214, 222–223, 231

afroamerikkalainen musiikki (vrt. blues,
jazz) 11, 28, 30–31, 104, 203–238

afrokuubalainen musiikki 30, 171–202,
206, 214–215, 223–226, 231–232

afrologinen 31

agbeko 165

agnus dei 251, 252, 258

aika (vrt. hetki, hetkellisyys)
musiikillinen 15–16, 25, 203–205,
289–295

reaaliaikaisuus 6, 8, 12, 17, 26, 31,
34, 71, 135, 288

aikajana (ks. time line)

ajatuksettomuus 126, 136–137, 141

akanit 165

aksentti 203–238, 272

teoriat 216–219

alakulttuuri 101, 119

alegrías 264–265, 270, 275

alkusoitto 55, 241–262

alternatim 259

ankara tyyli 243

antropologia 32, 332

arabialainen musiikki 11, 28, 34

arkaaisuus 23

assosiaatiottomuus 132, 136–137

asteikot

blues-asteikko 191

harjoittelevinen 93

harmonia-analyysissa 303

harmonisoiminen 48, 53, 90, 260

improvisaation sävelmateriaalina 9,
11, 78, 179, 190–191, 192, 195, 242,
260, 287, 290–291, 300

oktatoninen 68–70

tutkimuskohteena 315

astemerkinnot 303

atonaalisuus 256

avainrytmi 203–238

avantgarde 23, 29, 52, 92, 104–105,
125–144

B

backbeat (ks. takapotku)

baile 264

bambarat 163

bamboula 222

barokki 48, 54, 243–245, 250, 256–257
bassolinja, bassoääni 48, 53, 78, 178,
208, 252–255, 257, 260

bebop (ks. jazz)

bicinium 254

big band 179

blues 3, 11, 18, 190–191, 194, 285, 301,
309, 313

bolero 177, 186

booklore 268, 277

bossa nova 172

bulerías 264–265, 270–271, 276

C

calenda 222

canción 173

cante 264

cantus firmus 63, 252–254, 257, 260
 canzona 252
 ceebujän 152–153, 155–159
 cha-cha-chá 186, 189
 changüí 194–195
 charanga 185, 189
 charleston 220–222, 224, 228–229, 231
 chorus (jazzissa) 229, 293–294, 303
 cierre 266
 cinquillo 177–178, 180–181, 220, 222–223
 clave
 brasiliaalainen (bossa clave) 220, 224–225, 229
 cruzado 12, 176
 jazzissa 178, 220–232
 perustavana mallina 12, 178, 192
 rumba clave 174–176, 223
 rytmisen rakenne 176, 214–215, 223–225
 sisäistäminen 176, 232
 son clave 176, 223–226, 228–229
 suhde melodian rytmiin 180–181, 184–185, 193, 226–232
 suhde säestyskuvioihin 185–187, 190
 suunta (2–3/3–2) 176, 228
 columbia 174
 compás 264
 conjunto 185, 187
 continuo 257, 260
 contradanza (ks. kontratanssi)
 corte 266
 credo 251, 258

D

dagombat 165
 danzón 173–174, 177–178, 185, 188–189, 222
 danzón-mambo 177, 189
 dastgâh 309, 313
 décima 172–173
 diatonisuus 49, 190, 299, 310

diminuutio 242
 discantus 252
 dissonanssi 88, 217–218, 287

E

ekstemporisaatio 34, 243, 255
 elektroninen musiikki 125, 129, 135, 141
 enetsit 321
 entonación 269
 epiikka 307, 329, 332
 escobilla (ks. koputusosuus)
 esteettiset näkemykset 12, 13, 27, 30, 45, 49, 71, 108, 116, 117–119, 120, 162, 167, 184, 192, 209, 211, 296, 309, 329
 etnografia 312, 319
 etnomusikologia 5, 32, 34, 268
 eurologinen 31
 evolutionismi 47, 315
 ewet 165
 ex tempore (ks. ekstemporisaatio)

F

faattinen funktio 319, 333
 fallogosentrinen 103, 119
 falseta 266, 271–272
 fandango 265
 fantasia (muoto) 50, 70–71, 250, 252–253, 259, 321
 feministinen tutkimus 119
 figuraatio (ks. koristelu)
 filosofia 3, 9, 18, 32, 47, 136, 283–289, 318
 flamenco 25, 31, 32, 174, 263–279
 flow 67, 70
 folk(musiikki) 102, 119
 folklore 268, 277, 308, 314
 fraasi 86, 151–152, 155, 161, 163–164, 180, 189, 192–193, 196–197, 203–211, 215–219, 231–232, 270, 289, 290

fraseeraus 172, 175, 178, 190, 195–198,
203–204, 207–208, 233
free jazz (ks. jazz)
fugetta 254, 259
fuuga 63, 70, 243, 245, 252, 254, 257,
259

G

generatiivinen teoria tonaalisesta musiikista 212–213
genre 18, 20, 80, 100, 102–103, 105, 110, 112, 115, 117, 120, 267, 315, 334
géwël-muusikkosuvut 151, 167
gloria 251, 258
graafinen partituuri 141
graduale 251
granaínas 265, 274
gregoriaaninen kirkkolaulu (ks. laulu)
groove 203–205, 211, 232
guaguancó 174
guajeo 179, 185–186, 189, 194–196
guajiro 196
guaracha 196
guia 177
gusheh 309

H

habanera 178
harmonia
bassolinjan harmonisoiminen 48, 53–54, 78, 252, 257, 260
deharmonisointi 299
funktionaalinen 90–91, 175, 217, 310
harmoninen rytmi 176, 207, 216–217, 291
improvisaation kohteena 7, 53, 60, 67, 68–70
improvisaation lähtökohtana 9, 32, 129, 172, 176, 180–198, 218, 255, 281–305, 309–310

melodian harmonisoiminen 11, 53–54, 92, 254–255, 258
opiskelu 4, 90–92, 203, 257, 260
reaalisointumerkit 285–287, 303
reharmonisointi 288, 298–299, 302
sointublokki 290, 298–299, 301
säveltämisessä 241, 244, 252
hetki, hetkellisyys 7, 15, 17, 99, 108, 110, 113–115, 130–131, 135, 256, 268, 270, 272, 274, 309, 313, 314
hiljaisuus 126–127, 129
historia (ks. improvisaatio musiikinhistoriassa; musiikinhistorian kirjoitus)

I

ilo 55–56
imitaatio (tekniikka) 55, 252, 254
improvisaatio
arkielämässä 81
etsimisenä 58, 62, 67, 70–71
etymologia 9
ideoiden tuottamisessa 50, 257
kollektiivinen (ks. improvisaation sosiaalisuus)
kommunikaationa 19–20, 131, 162, 166–167, 268, 276, 316–319
kuuntelemisena 47
käsitöyläisyytenä 61
liturginen 241–262
luonnoksena 50, 57
menetelmänä 108
mentaalisenä ilmiönä 284–285
muodonhallintana 307–339
musiikinhistoriassa 24–28, 46–52, 102–105, 117–118, 129, 211, 242–253, 302, 314
muunteluna (ks. muuntelu)
rakentamisena 241
reagoimisena 60, 70, 131, 256, 274
säveltämisen esimuotona 47
säveltämisenä 45–76, 103
taidemusiikin historiassa 46–52
taiteena 29–30

- taiteidenvälinen 5
 teoksen ja esityksen fuusiona 57
 toimeentulona 111, 149
 tutkimusmenetelmänä 24
 valikoimisprosessina 269, 276
 vapaa 12–14, 15, 18, 21, 22, 23, 29,
 45–76, 77, 99–123, 253–255, 258
 improvisaatiomalli (ks. malli)
 improvisaation
 absoluuttisuus 6, 11, 13–14, 135
 ainutkertaisuus 9, 99, 253, 276
 aloittaminen 63–66, 69, 126–127,
 153
 arviointi, arvo 82–83, 101, 107–108,
 116, 118, 129
 autenttisuus 273
 demokraattisuus 16
 edellyttämä tieto 10, 12, 61, 263,
 268–269, 272, 275–276
 emotionaaliset aspektit 19–20, 31,
 81
 ero tulkintaan 256
 harjoittelu 53–54, 78–80, 88, 130,
 132, 135, 140, 150, 160, 194, 254,
 257, 260, 268–269, 272, 282, 296,
 298, 302
 häviäminen taidemusiikista 1, 24, 50
 inhimillinen merkitys 15–20, 58–
 62, 67, 106–109, 244
 julkaiseminen 112, 114, 116, 120
 kehollisuus (ks. kehollisuus)
 kompleksisuus 15–16, 192
 kontrollointi/kontrolloimattomuus
 59–62, 66, 84, 108, 132–137
 käsite 6–14, 33, 106–107, 134, 302,
 309, 313–314, 334–335
 lopettaminen 64–67, 128, 153, 155,
 157–159, 164, 275
 mallit (ks. malli)
 muoto (ks. musiikillinen muoto)
 määritelmät 6–8, 21, 46, 57, 70, 82,
 107, 129, 135, 194, 268–269, 309,
 314, 334–335
 nimeäminen 30, 100, 114–115
 nuotintaminen (ks. nuotintaminen)
 omaperäisyys (ks. improvisaation
 yksilöllisyys)
 opettaminen 51, 55–56, 77–97,
 244–245, 249–250, 258, 263, 268,
 269
 originaalisuus (ks. improvisaation
 yksilöllisyys)
 sosiaalisuus 18, 19, 31, 80, 81, 86,
 109–113, 160–163, 166–167, 287,
 302
 spontaanius (ks. spontaanius)
 suunnitteleamattomuus 6, 18, 47, 50,
 70–71, 85, 130
 tallentaminen 24–25, 30, 52, 57, 58,
 64–66, 68–69, 99–100, 103, 108,
 109–111, 113–116, 246, 285, 308,
 315
 taustarakenteet (ks. malli)
 tunnistaminen 7, 302, 316
 tuotteistuminen 111
 ulkomusiikilliset aiheet 85, 87–88
 universaalius 6
 uutuus 9, 11, 14, 24–25, 102, 136,
 161, 314
 vapaus (ks. vapaus)
 vuorovaikutuksellisuus (ks. vuoro-
 vaikutus)
 väheksyminen 2–3, 9, 49–51, 59,
 129
 yhteisöllisyys (ks. improvisaation
 sosiaalisuus)
 yhtenäisyys/epäyhtenäisyys 68–71
 yksilöllisyys 9, 10, 15, 18, 29–30, 59,
 61–62, 77, 128, 132, 136, 137, 150,
 155, 160–161, 167, 264, 267, 268,
 281
 yllättävyys 6, 9, 26, 60, 82–83, 274,
 302
 improvisatorisuus (koettuna kvaliteetti-
 na) 17, 48, 51, 328
 indeterminaatio 125–126, 134–135,
 137–138

inside-soittaminen 287, 293–294
 interaktio (ks. vuorovaikutus)
 interludi 252
 internet 5, 103, 112–113, 245, 254,
 256–257, 259, 268
 intervallit 89–90, 190, 217–218, 283
 intiaanimusiikki 172
 intialainen musiikki 2–3, 11, 16, 28, 62,
 129, 133
 intonaatio (ks. alkusoitto)
 intuitiivinen musiikki 29, 125–144
 intuitio 60, 136–137
 iskuala 211, 214–215, 223, 233
 itsekritiikki 79, 83

J

jaleos 265
 jamit 273, 276, 301
 jazz
 bebop 179, 209, 283–285, 290, 292,
 293
 free jazz 16, 31, 52, 102, 104–105,
 119, 120, 129, 139, 283
 hard bop 209
 harmonia 218, 281–305
 improvisaatiosta yleisesti 5, 7, 9, 30,
 268, 283, 309, 313
 latin jazz 179, 232
 modaalinen 295
 modernismi 209
 opetus ja harjoittelu 4, 25, 79
 ragtime 178, 221, 225
 rytmiikka 203–238
 sointurakenteet 32, 281–305
 suhde afrokuubalaiseen musiikkiin
 178–179, 190–196
 suhde länsimaiseen taidemusiik-
 kiin 52, 68, 103, 120, 133, 136, 141,
 256–257
 swing 179, 205, 209, 215, 233, 292
 tutkimus 3, 5, 10, 80, 103
 varhainen 209, 221–222, 231
 juhlat 149–150, 156, 158, 160–161, 166–
 168, 173, 181–182, 276

jumalanpalvelus 241–262
 jäljittely (ks. imitaatio)

K

kaanon (kulttuurikaanon) 5, 10, 46, 111,
 116, 309, 311, 313–314, 318
 kaanon (sävellys) 245
 kaavat 14, 34, 253, 310
 kadenssi (konsertossa) 16, 51
 kadenssi (lopuke) 91, 232
 kalevalamitta 308, 310–311
 kansanmusiikki, suomalainen 4, 7, 21–
 24, 267, 307–314
 kansanperinne 307–308
 kaupallisuus 111–112, 128
 kehollisuus 15, 54, 61, 66–67, 70, 77–
 79, 81, 90, 92, 204, 335
 kenraalibasso 48, 52, 78, 260
 kertomukset (ks. tarinat)
 keskiaika 242, 247, 251, 258, 259
 kieli, puhuttu 10, 17, 21, 60, 81, 147,
 285, 316–319
 kielioppi (musiikillinen) 125, 167, 204–
 205, 213, 215
 kielitiede 308, 316–319, 333–334
 kirjallisuus 5, 102, 308
 kirkkomusiikki 4, 14, 31, 32, 52, 53–54,
 241–262
 klassismi (musiikissa) 3, 243
 kognitio 13–14, 20, 204, 282, 284,
 289–292, 295–297
 kokeellisuus 52, 99, 104, 119, 120
 kollaasi 116
 kollektiivinen improvisaatio (ks. impro-
 visaaion sosiaalisuus; vuorovaiku-
 tus)
 kommunikaatioteoriat 316–319, 333–
 334
 komppaus 215–216, 234
 konatiivinen funktio 317
 konemusiikki 102
 konsertti 21, 22, 50, 78, 101, 119, 243,
 245–246, 248–250, 257, 273

konservatorio 93, 244–245, 249
 kontratanssi 174, 188, 196, 222
 kontuuri 216–218
 koorus (ks. chorus)
 koputusosuus 263, 266, 272, 275
 koraali 48, 53, 55–56, 241–262
 koreografia 150, 165, 269, 272–274
 koristelu (korukuviot) 49, 250, 252, 254, 270, 272
 kulttuurinen todellisuus 285–286
 kuubalainen musiikki (ks. afrokuubalainen musiikki)
 kuulonvaraisuus 90–91
 kuvataide 5, 27, 102, 120
 kvinttiympyrä 283
 kyyrie 251, 258

L

lainaus 129, 180–185, 194, 197
 latinalaisamerikkalainen musiikki 30, 171–172, 231–232
 laulu (laulamminen)
 flamencossa 263–279
 gregoriaaninen kirkkolaulu 57, 242, 245, 255, 259
 henkilölaulu 320, 336
 improvisaatio 12, 14, 86, 128, 243
 kertova 307–339
 liturginen 251–252
 muinaissuomalainen 22
 musiikinopetuksessa 91
 oopperalaulu 243
 sponsorinen 172, 176, 182, 192, 258, 259
 säestys 53, 164, 243, 247, 255
 tavuilla 153, 269
 leikki 83–84, 86, 162, 166, 274
 letra 266, 275
 lick (ks. likki)
 liikekuvio 147, 153–163, 166–167
 likki 189, 191, 290
 liturgia (ks. improvisaatio, liturginen)
 llamada 266

luovuus 4, 10, 14, 17, 20, 50, 57, 61–62, 81–85, 93, 109, 243, 254, 258, 267, 269, 272, 282, 302
 luoppaaminen 116

M

malagueñas 265
 malli (improvisaatiomalli) 11–14, 17, 24, 31–32, 34, 45, 46, 80, 196, 256, 281–305, 309
 pituus 291–295, 298, 301, 303
 tiheys 291–301
 väljyys 294–300
 mambo 187–188
 mande-ryhmän kansat 163–164
 mandinkat 163
 maninkat 163–164
 marginaalinen kulttuuri 101, 105, 117, 119
 mariachi 172
 mbalax 151–152
 mbalax ndeer 152–153
 meditaatio 127
 melodia 7, 9, 11, 14, 24, 34, 48, 56, 63, 91–92, 129, 172, 176, 180–187, 190, 192–198, 203–205, 208–210, 216–219, 225–232, 250, 252, 254, 264–266, 269–272, 274, 289, 302, 309, 328–330
 mesomusiikki 172
 messu 241–262
 osat 251, 258
 metakielellinen funktio 334
 metri 11, 167, 168, 182, 203–238, 265, 308–311, 329–330
 mielikuvat, mielikuviutus 34, 71, 84, 85, 87–88, 246, 267, 300–301
 modernismi 30, 52, 103–104
 modulaatio 48, 249, 260
 moña 185, 187–188
 moniraitaäänitys 25–26, 116
 moniäänisyys (ks. polyfonia)
 montuno

kappaleen osa 172, 176–177, 181–182, 187, 189, 192, 199
 säestyskuvio 186–187, 189, 197, 199
 moodi, rajoitetusti transponoitava 68–70
 motivaatio 83, 89
 muinaissuomalainen musiikki 22–23
 muisti 7, 12, 21, 54, 99, 110, 115–116, 245, 267, 270, 282, 288, 290, 296, 320, 332
 multi-instrumentalismi 26
 muoto, musiikillinen 63–71, 78, 88, 92, 99, 104, 108, 115, 172, 192, 245, 249–250, 255, 257, 263, 267, 281–305, 307–339
 musiikinhistoria (ks. improvisaatio musiikinhistoriassa)
 musiikinhistoriankirjoitus 25, 102, 117, 264, 312, 313
 musiikkipedagogiikka 4, 5, 13, 20, 22–23, 25, 29, 32, 49, 53, 55–56, 77–97, 173, 176, 198, 244–245, 283, 290, 302, 314
 musiikkiteknologia 4, 25–27, 52, 113, 116, 128, 284, 314
 musiikkiterapia 4, 13, 18–20, 34, 45
 muuntelu (variaatio) 7, 22–23, 32, 49, 63, 155, 157, 161, 165, 174, 190, 198, 215, 252–253, 267, 269–270, 297–302, 304, 307–339
 myytti 307, 317–318

N

nenetsit 32, 307–339
 noise 119
 nuotintaminen (transkriptio) 16, 23, 50, 163, 168, 203, 246, 253, 285, 328–329, 330
 nuottikirjoitus
 esityksen lähtökohtana 24, 48–49, 53, 56
 nuottien käytön puuttuminen 26, 29, 131, 268

säveltämisessä 7, 9, 12, 15, 25, 47, 50
 varhaiset nuottilähteet 242

O

offertoire 245
 ohjelmallisuus 85–88, 252, 255, 318
 oktagonisuus 68–70, 72–73
 omakustanteet 111–113
 omasta päästä soittaminen 21–22, 32
 onomatopoeiikka 152
 ontologia 281, 284–286, 291
 orgaanisuus 47–48, 59
 organum 252
 orquesta típica 188–189, 191
 ostinato 174, 252–253, 260
 outside-soittaminen 287–288, 294, 300–301

P

paimenmusiikki 21–23
 palmas 263, 265–266, 276
 palmero (ks. palmas)
 palos 264–265
 paradigma (kielessä) 316–317
 partimento 49
 partita 252
 passacaglia 63, 252
 pastoraali 252
 pataita 276
 pelimannimusiikki 310
 persialainen musiikki 28, 34, 309, 313
 persoonakultti 133, 137
 persoonallisuus (ihmisen) 58, 84
 perussävel (melodian) 330, 336
 pitkä estetiikka 22–23
 poeettinen funktio 317–318, 333
 polyfonia 15, 93, 241–244, 252, 254, 259
 polyrytmiikka/polymetriikka 168, 184, 185, 187, 198, 220, 224–225, 231
 populaarimusiikki 24, 103, 104, 119, 171–172, 188, 314
 postludi 252

preambulum 252
 prélude non mesuré 252
 preludi (vrt. alkusoitto) 48, 50, 63, 93,
 245, 248, 252
 primitiivisyys 315
 proprium-osa 241
 prosodia 309, 311
 psykedelia 102
 psykoanalyysi 20, 103
 psykologia 10, 14, 19, 32, 47, 67, 80, 82,
 84–86, 282
 punto guajiro 173

R

radif 34
 ragtime (ks. jazz)
 rakennuspalikat 162, 177, 298
 rakenteellinen produktiivisuus 310–311
 reaaliaikaisuus (ks. aika)
 reaalisointumerkit (ks. harmonia)
 reema 318
 referentti 13, 34
 referenttinen funktio 334
 règle de l'octave 48, 53–54
 rekisteröinti (uruissa) 246, 255
 remate 266
 renessanssi 242, 258
 res facta 252
 ricercare 252
 riffi 197
 rock 5, 24–25, 102, 119, 128
 romanit 264, 266–267, 273
 romantiikka 30, 243–244, 256
 rumba 173–177, 223–224, 229
 runolaulu (ks. laulu, kertova)
 runomitta 172–173, 308, 310, 329, 330,
 335
 runos 33, 91, 93, 109, 285–286, 307,
 310–311, 329, 333
 ryhmäimprovisaatio (ks. improvisaation
 sosiaalisuus)
 rytmi
 additiivinen 212

asymmetrinen 211–212, 214, 221,
 223
 clave (ks. clave)
 divisiivinen 211–212, 215, 233
 musiikkitradition peruselementtinä
 129, 147–170, 171–202, 203–238
 musta atlanttinen 30
 rytmikuviot 9, 12, 30, 91, 255
 rytminen kommentointi 272, 276
 rytminen muuntelu 270
 rytminen ryhmittely 212–213
 rytmittävät 152

S

sabar-musiikki 32, 147–170
 salida 269
 salsa 12, 172–173, 177, 187, 189, 191–192
 samba 172
 samojedit 311, 312, 322, 335
 sanctus 251, 258
 santería 171, 173, 181–182
 sarjallisuus 51, 125
 secondary rag 220, 224–226, 229
 semiotiikka 316–319
 shotpylsh 320–321, 323
 siguriyas 264, 267, 275
 sinfonisuus 51, 244–247, 251
 sitaatti (ks. lainaus)
 sitäbe 321
 skene 100–102, 105, 109, 111, 116–117
 soinnut (ks. harmonia)
 sointi, sointiväri 7, 66, 68, 70, 79, 99,
 129, 132, 191, 217–218, 244, 246,
 250, 255
 sointukulku/sointurakenne (ks. harmo-
 nia)
 soittimet
 alttoviulu 131
 banjo 225
 basso 21, 139, 173, 175, 188–189,
 191, 198, 206, 266
 bongo 175, 182, 191
 botijuela 198

- cajón 266
 cembalo 244
 claves (kapulat) 174, 182, 191
 conga 172, 174
 cóol 151–152, 164, 168
 djembe 164
 dundun 164
 elektroniset 26–27, 128, 131
 epäkonventionaaliset 99, 128
 guiro 182, 188
 gusle 329
 hi-hat-symbaalit 206, 208
 huilu 22, 78, 128, 173, 174, 179,
 189, 191, 193–194, 266
 interaktiiviset 27
 kantele 91
 kitara 5, 18, 104, 148, 172, 173, 175,
 182, 191, 194, 215, 263–279
 klarinetti 19, 78, 133, 188
 klaveeri 16
 klavikordi 259
 kontrabasso (ks. soittimet: basso)
 kornetti 180, 188, 191
 kosketinsoittimet 45–76, 77–97,
 241–242, 258–259
 lehmänkello 182
 luuttu 148, 259, 329
 lyömäsoittimet 128, 131, 133, 172,
 190, 263, 266
 mandoliini 3
 marakassit 191
 marímbula 198
 mbëng-mbëng 151–153, 164, 168
 ndeer 152–153, 164, 168
 ofikleidi 188
 paimensoittimet 21–22
 palitos 174
 pasuuna 3, 31, 104, 129–130, 136,
 188, 192
 patarummut 188
 piano 16, 17, 29, 31, 45–76, 77–97,
 103, 133, 140, 141, 174, 178–179,
 185–187, 189, 191, 193, 196–197,
 199, 209, 215–216, 219–220, 228,
 230–231, 243, 303
 quinto 174–175, 179
 rummut 104, 147–170, 172, 174–
 175, 182, 188, 191, 206, 215, 225,
 266
 sabaro 163
 saksofoni 15, 21, 25, 31, 104, 133,
 188, 209, 230, 266, 293, 295, 299
 syntetisaattori 246
 tama 148
 tambores batá 177
 tres (treskitara) 173, 174, 180, 182,
 185–186, 191, 194–197
 tres-dos 174
 trumpetti 172–175, 179, 180, 188,
 191–192, 194, 229
 tumbadora 174, 189, 191
 urkupositiivi 247
 urut 29, 31, 45–76, 241–262
 vaskisoittimet (yleisesti) 187, 189,
 191–192, 196, 199
 viulu 78, 173, 174, 179–194, 197,
 266, 269
 xalam 148
 soleá por bulerías 265, 270–271
 solisti (ks. soolo)
 solmisaatio 91
 son 172–177, 185, 189, 191–192, 194–
 196, 198
 sonaatti 252
 soolo, solisti 5, 11, 22, 24, 25, 32, 52, 60,
 78, 93, 100, 110, 115, 116, 129, 147–
 170, 176, 179, 182, 188, 190, 192,
 193, 198, 205, 209–211, 213, 229–
 232, 259, 264, 266, 273, 274, 283,
 287, 288, 292
 spontaanisuus 5–7, 10, 16, 18, 29, 31, 59,
 61, 81, 104, 130–132, 135–137, 141,
 160–161, 241, 268, 269, 301–302
 standardikuvio (afrikkalaisessa musiikissa) 214, 223
 super librum cantare 252

suullinen perinne 307–339
 svengi 203–204, 231–232
 swing (ks. jazz)
 symbolijärjestelmät 286
 synergia 103
 synkopointi 172, 177–178, 186, 190,
 193, 195, 196, 198, 203–238
 synkretismi 171, 198
 syntagma 316–317
 syudbabs 321
 sävelluokkajoukkoteoria 68–69, 72,
 303
 säveltäminen 2, 4, 6–9, 11, 12, 15–16,
 21, 25–27, 29, 34, 45–76, 91–92,
 125–144, 241–262, 289, 309, 314
 säännöt 10–12, 18, 27, 48, 81, 84, 117,
 132, 161–162, 173, 192, 213, 228,
 233, 309

T

tablao 273–275
 tabulatuuri 242
 taidemusiikki (länsimainen) 1–2, 5, 7, 9,
 16–17, 29, 45–76, 77, 103–104, 120,
 125–144, 172, 206, 241–262, 313–
 314, 318
 taiteidenvälisyys 3, 5, 102, 109
 takapotku 208, 266, 272
 talmbat 151–152
 tango 172, 232
 tangos 264, 270
 tanssi 5, 27, 30, 31, 32, 78, 107, 147–170,
 179, 204, 209, 221, 263–279
 tanssimusiikki 147, 171, 173, 177, 311
 taputus (ks. palmas)
 tarantas 265
 tarinasäveltäminen 93
 tarinat 32, 85, 87, 93, 105, 307–339
 teatteri 5, 244, 266, 334
 tekstipartituuri 125–144
 temple 269
 tempo 7, 89, 132, 153, 164, 233, 292–
 298, 333

teokset 3, 9, 25, 27, 30, 51, 57, 82, 125–
 144, 314
 tientos 264
 timba 177
 time line 214, 222
 típico 179, 189–190, 192–198
 toccata 252–253, 257
 toisto (kertaus) 13, 110, 116, 118–119,
 155, 198, 271, 315
 toque 264
 transkriptio (ks. nuotintaminen)
 transponointi 54, 68, 78, 79, 91, 250
 tresillo 174, 177, 180–181, 184, 186,
 220–224, 228–229
 tunteet 19–20, 31, 81, 113
 turnaround 283, 297–299, 303
 tutkiva muusikkous 24
 tyyllilajin esittäminen 264–265
 tyylinmukaisuus 198, 228, 269, 276,
 309

U

underground 99–123
 urheilu 59–61, 71
 urkukoraali 243, 251–254
 uutuuden vaatimus 9–11, 132–133, 136

V

vanhakantaisuus 307–312, 315, 319
 vapaa säestys 78, 91, 93, 257
 vapaa tyyli 243
 vapaarytmisyys 252, 265, 270, 274
 vapaat muodot 252–253
 vapaus, vapaudet 8–13, 17–18, 29–30,
 31, 45–46, 61–62, 84, 99–123, 125–
 126, 131, 133–135, 154, 160, 165,
 251, 274, 302
 variaatio (ks. muuntelu)
 vastuu 17, 31, 49
 vertaileva musiikkitiede 315
 violines santorales 182
 virheet 9, 86, 276
 virsi 241, 243, 247–251, 253–255, 258

virtuositeetti 66, 243, 265
vuorovaikutus (musiikissa) 20, 26, 27,
32, 85, 86, 103, 104, 131, 135, 160–
163, 166, 182, 256, 263
vähäsävelisyys 22

W

wolofit 147–170

Y

yambú 174
yorubat 177

Z

zen-buddhalaisuus 127, 136

Ä

äänenväri (ks. sointi)
äänikerta 246–248, 255
äänilevy 24–25

Sarjassa ilmestynyt

Turun yliopiston taiteiden tutkimuksen julkaisuja 1:

Kuinka tehdä taidehistoriaa? Toimittaneet Minna Ijäs, Altti Kuusamo ja Riikka Niemelä (2010)

Turun yliopiston taiteiden tutkimuksen julkaisuja 2:

Häpeä vähän! Kriittisiä tutkimuksia häpeästä. Toimittaneet Siru Kainulainen ja Viola Parente-Čapková (2011)

Turun yliopiston taiteiden tutkimuksen julkaisuja 3:

Tulkintojen aika: kirjoituksia ajallisuudesta kirjallisuudessa. Toimittaneet Hanna Meretoja ja Aino Mäkikalli (2012)

Turun yliopiston taiteiden tutkimuksen julkaisuja 4:

Erot ja etiikka feministisessä tutkimuksessa. Toimittaneet Kirsti Lempiäinen, Taru Leppänen ja Susanna Paasonen (2012)

Turun yliopiston taiteiden tutkimuksen julkaisuja 5:

Machineries of Public Art: From Durable to Transient, from Site-bound to Mobile. Toimittaneet Johanna Ruohonen ja Asta Kihlman (2013)

Utukirjat 6:

Taide, kokemus ja maailma. Risteyksiä tieteidenväliseen taiteiden tutkimukseen. Toimittanut Yrjö Heinonen (2014)

Utukirjat 7:

Säännellyt vapaudet. Tulkintoja toiseuden tuottamisesta. Toimittaneet Marianne Liljeström ja Marko Gylén (2014)

Utukirjat 8:

Kipupisteissä. Sairaus, kulttuuri ja modernisoituva Suomi. Toimittaneet Jutta Ahlbeck, Päivi Lappalainen, Kati Launis, Kirsi Tuohela ja Jasmine Westerlund (2015)

Utukirjat 9:

Musiikillinen improvisaatio. Keskustelunavauksia soivan hetken kulttuureihin. Toimittanut Erkki Huovinen (2015)

Utukirjat 10:

Musiikki ja luonto. Soiva kulttuuri ympäristökriisin aikakaudella. Toimittaneet Juha Torvinen ja Susanna Välimäki (2019)

Sarja ilmestyi aiemmin nimellä Turun yliopiston taiteiden tutkimuksen julkaisuja.

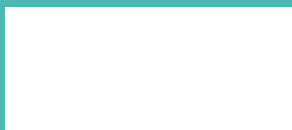
MUSIIKILLINEN IMPROVISAATIO

Keskustelunavauksia soivan hetken kulttuureihin

Toim. Erkki Huovinen

Improvisointi yhdistää mitä moninaisimpia musiikin tekemisen tilanteita musiikin alkuopetuksesta taidemusiikin avantgardeen. *Musiikillinen improvisaatio* -kirja lähestyy reaaliaikaista luomista moniulotteisena, eri aikakausia ja kulttuurialueita koskettavana ilmiökenttänä ja inhimillisen kommunikaation peruselementtinä. Jazzin ja liturgisen urkumusiikin tapaisten tunnettujen improvisaatioperinteiden lisäksi teos nostaa esiin myös urbaania undergroundkulttuuria ja erilaisia perinnemusiikin ja -tanssin muotoja.

Musiikillinen improvisaatio on ensimmäinen suomenkielinen tutkimusantologia aihepiiristä. Se soveltuu yliopistolliseksi ja ammatilliseksi oppikirjaksi sekä kaikille aiheesta kiinnostuneille. Kirja johdattaa improvisaation tutkimukseen ja tarjoaa konkreettisia musiikillisten käytäntöjen analyyseja. Teos sisältää myös käyttöä helpottavan asiahakemiston.



Kannen kuva: Antti Huovinen, *Tuotihin sepon pajahan*, 2015, öljy ja akryyli, 41 x 50 cm.